HOLBEIN

L'ŒUVRE DU MAITRE EN · 252 · REPRODUCTIONS

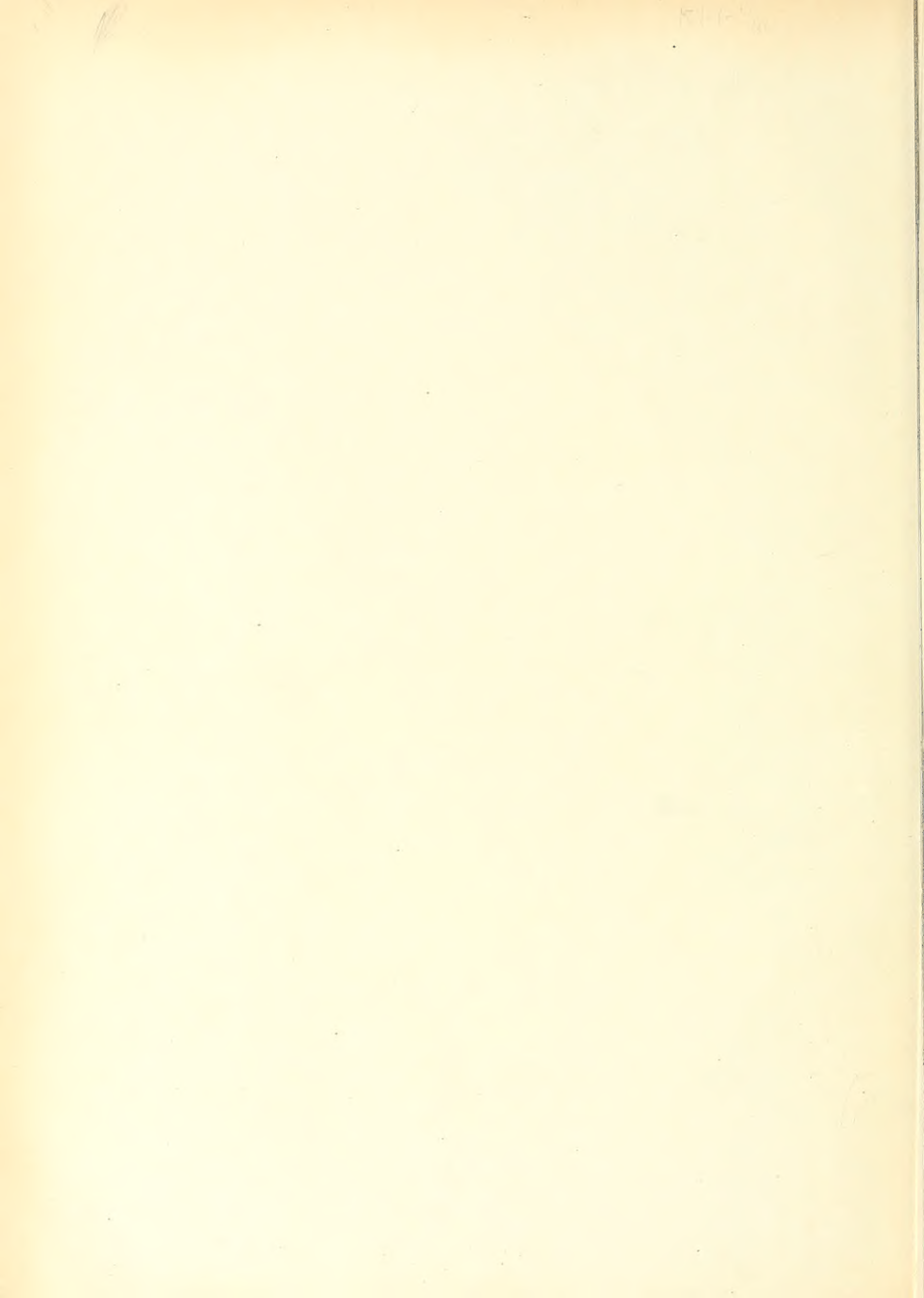


NOUVELLE COLLECTION DES CLASSIQUES DE L'ART

HACHETTE & Cie







L'ŒUVRE DE HOLBEIN
LE JEUNE



Bâle, Musée

H. 0,435, L. 0,342

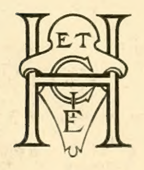
Portrait de l'Artiste

Vers 1523—1524

HANS HOLBEIN
LE JEUNE

L'ŒUVRE DU MAITRE

OUVRAGE
ILLUSTRÉ DE 252 GRAVURES



LIBRAIRIE HACHETTE & Cie
PARIS, 79 BOULEVARD St GERMAIN
1912


LIBRARY
MAR 4 2002
UNIVERSITY OF TORONTO



Esquisse d'une peinture murale
Dessin à la plume. British Museum, Londres

HANS HOLBEIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

Hans Holbein, peintre allemand de la première moitié du XVI[e] siècle, fut à son époque et demeure à la nôtre un maître incontesté de la vignette et surtout du portrait. Son nom évoque le nom d'Albert Durer, comme celui de Durer évoque le sien; ainsi la tradition se plaît-elle à rapprocher deux artistes dont la chronologie et la communauté d'origine ne sauraient atténuer les différences profondes. Durer est fils du Moyen-Age; son génie âpre et ultra-romantique se complaît dans un symbolisme ardent, fanatique même; il vît pour l'idée qui chez lui maîtrise toujours la forme, la dépasse parfois; Holbein, merveilleux d'équilibre et de pondération, réaliste sans excès, épris seulement de nature et de vérité, apparaît comme un des fruits les plus savoureux de la Renaissance. Durer représenta noblement sa patrie et son temps; Holbein illustre l'art universel et l'humanité.

A la figure d'apôtre de Durer (1) s'oppose le ferme et plein visage qu'on montre au Musée de Bâle comme celui de Holbein (Frontispice) et plus encore le portrait des Offices (p. 134) qui le représente à quarante six ans, l'année même de sa mort: visage que caractérisent l'énergie, une force un peu brutale, des maxillaires empreints de volonté, des yeux à détourner le regard, tant ils sont scrutateurs.

Ils suffiraient à prouver, n'étaient cent autres preuves, que Holbein fut extrêmement intelligent; intelligence artistique qui dégage immédiatement le trait juste, compose comme la nature crée, exécute avec rapidité et précision; intelligence pratique, à laquelle il dut l'habile ordonnance de sa vie, sa promptitude à prendre le meilleur parti, le moyen de monter toujours quand autour de lui tout s'écroulait; intelligence compor-

(1) Voir Albert Dürer (Frontispice) dans la même collection.

tant une étonnante faculté d'assimilation, de celle qui met l'homme à la hauteur des choses et des évènements et, qui plus est, au niveau de la classe sociale que lui ouvre son talent. Enfant d'artisan, sans instruction première ni grande éducation, puisque tout jeune encore il quitta le toit paternel pour gagner sa vie, Holbein, protégé d'Erasme, accueilli à Bâle par les Froben et les Amerbach, reçu à Londres par Thomas More et devenu peintre ordinaire d'Henry VIII, vécut en Suisse dans ce milieu de savants et de patriciens que formaient les grands imprimeurs bâlois, en Angleterre dans un monde de gros bourgeois et de hauts écclésiastiques, enfin, à la cour même, sans que sa conduite permît de le traiter autrement qu'en égal et en ami.

Sa première jeunesse avait été sinon orageuse, du moins peu recommandable; son indulgent protecteur Erasme, le traitait, en mots crûs, d'Epicurien; il aimait la fête et eut affaire aux soldats du guet; on cite de lui des farces de rapin, et quelques uns de ses dessins sentent la salle de garde. Mais vite il jeta sa gourme et, marié de bonne heure, soigna son avenir. Affiliations, relations, traités, il ne négligea rien, ayant assez de cœur pour faire preuve d'affection, ne la poussant pas jusqu'au sacrifice; ne s'embarrassant pas de sa femme, laissée à Bâle quand il habita Londres, mais demandant au Grand Conseil qu'il lui fît une pension. Arriviste peut-être un peu, et qui dut bien regretter de mourir trop tôt pour voir son petit-fils, anobli par l'empereur, devenir baron de Holbeinsberg.



Hans Holbein le Vieux. Ambroise et Hans, fils du Maître
Crayon d'argent. Cabinets des Estampes, Berlin

* * *

Il naquit à Augsbourg en 1497. Son père, du prénom de Hans, comme lui, et qu'on appelle *le Vieux*, y était peintre, et peintre estimé. Estime platonique et qui ne l'enrichissait pas. Augsbourg, ville opulente dont les banquiers prêtaient aux rois; dont les marchands armaient pour l'Amérique et mariaient leurs filles aux ducs de Bavière; dont les ouvriers tranchaient du bourgeois et les bourgeois du grand seigneur, Augsbourg aimait le luxe et le confort plutôt que l'art même; la peinture n'y nourrissait pas toujours son homme, et Holbein père s'y endettait. De ses deux fils, Ambrosius et Hans, il fit pourtant deux peintres, avec l'arrière-pensée de les envoyer peindre ailleurs. Ainsi fut fait: Ambrosius, à vingt et un ans, était fixé à Bâle, sans doute compagnon dans l'atelier du peintre Hans Herbster. Affilié l'année suivante à une corporation de la ville, il mourut, croit-on, prématurément. Quant à Hans, notre Hol-



Hans Holbein le Vieux. Etudes de portraits
Crayon d'argent et crayon rouge. Musée de Bâle

bein, son cadet de deux ans, après avoir séjourné en 1514 à Constance et laissé en passant à Rickenbach une *Vierge*, sa première œuvre connue, il arrivait en 1515 à Bâle, comme son aîné, s'y installait pour une dizaine d'années, avec fugues à Lucerne et probablement en Italie, s'y mariait, quittait la ville suisse pour résider à Londres, y revenait, retournait en Angleterre et y mourait à 46 ans, sans être jamais rentré dans son ingrate patrie.

Bâle offrait du travail, de ce travail *à côté* précieux aux peintres sans sou ni maille, en attendant que leur talent ou leur étoile attire la commande des princes, des églises, des particuliers. Ville intelligente, foyer de littérature, l'art y était représenté, sans compter d'autres formes, par la fabrication du vitrail et par l'imprimerie. Hans Holbein dessina des rosaces et des fenêtres, mais eut surtout à se louer des imprimeurs. Ils étaient là une quinzaine, hommes de haute expérience et doublés d'érudits, célèbres dans l'Europe entière pour leurs qualités professionnelles et aussi pour leur dévouement à la cause des lettres, qui s'étaient donnés de cœur et d'esprit à l'industrie nouvelle. Soucieux d'une exécution parfaite, ils entendaient rehausser la qualité typographique de leurs publications par l'addition de vignettes, de frontispices, de lettres ornées, de fleurons: Holbein trouva chez eux son emploi.

Divers travaux d'artisan, peut-être une recommandation apportée d'Augsbourg lui ouvrirent notamment la maison de Jean Froben, l'éditeur et ami d'Erasme, Erasme le grand humaniste dont la cinquantaine s'éprit d'une affection quasi paternelle pour le jeune artiste et qui le lança.

L'amitié des deux hommes fut-elle cause ou résultat d'une collaboration qu'Erasme ne prévoyait guère en écrivant l'*Eloge de la Folie?* Holbein vit un jour chez Froben le volume qui venait de paraître, s'en empara, en illustra les marges de quatre-vingt-deux croquis « pour le plaisir » dit une note manuscrite; et cette collaboration explique du moins leur liaison. Esprits positifs l'un et l'autre, ils devaient s'attirer par une communauté d'intérêts et de pensées avant qu'ils ne trouvassent en eux une incontestable communauté de sentiments. Tandis que le débutant sentait l'avantage d'une protection si puissante, Erasme comprit le parti qu'il pouvait tirer du dessinateur pour la vulgarisation de ses idées; l'image en serait le véhicule séduisant; et quel imagier plus adéquat au texte que cet artiste de bon sens et de mesure, comme l'auteur du traité, d'un réalisme savoureux, aimant la vérité et détestant les excès?

Au reste, quelque reconnaissance qu'ait due l'artiste à l'écrivain, Holbein a largement

payé. Erasme, qui ne haïssait pas la renommée et connaissait les procédés qui l'assurent, répandit volontiers ses portraits. Avant Holbein, on en compte quatre ou cinq de Matsys, de Durer, notamment; postérieurement il faut y prendre garde pour n'en pas oublier. Et peut-être l'humaniste a-t-il moins servi la carrière du peintre que le peintre n'a sauvé la mémoire de l'écrivain.

L'illustration du livre d'Erasme marque l'année 1515; elle est occupée en outre par des dessins de vitraux pour les églises, des encadrements pour les imprimeurs, des ex-libris, des lettres ornées où figurent la fable et l'histoire antique, un dessus de table où voisinent la bouffonnerie et une fine observation, menus travaux qui assurent au peintre son existence matérielle; continuent l'année suivante, pendant laquelle il brosse pour un maître d'école une enseigne restée fameuse; s'interrompent entretemps pour l'exécution de trois portraits dont les deux derniers affirment la maîtrise du débutant: le portrait de Hans Herbster, le peintre; celui de Jacob Meyer, bourgmestre de Bâle, et de dame Dorothée Kannengiesser, son épouse.

On doit considérer moins comme un départ de Bâle (car il comptait y revenir et y revint) que comme une interruption de séjour, la période qui s'étend des premiers mois de 1517 au 25 Septembre 1519. Mandé à Lucerne par un gros personnage de la ville, le bailli Jacob von Hertenstein, il couvrit sa maison de peintures murales à l'extérieur comme à l'intérieur, à la mode du temps, s'exerçant ainsi à la fresque pour la première fois. Travail de longue haleine, pour lequel Holbein se fit inscrire à la confrérie lucernoise de St. Luc, mais qui cependant ne dépassa pas le 10 Décembre 1517. Que fit le peintre entre cette date et son retour à Bâle? Prolongeat-il son sejour à Lucerne où il menait vie joyeuse? Profita-t-il de la proximité de l'Italie pour y faire un voyage? Hypothèse plus vraisemblable, qu'à défaut de preuves formelles, étayent de fortes présomptions; mille petits faits les corroborent, sans compter l'influence italienne qui apparaît plus vive dans les travaux ultérieurs; et il y a gros à parier que Holbein, la poche bien garnie par Hertenstein, mit alors à exécution un projet qui tentait tous les artistes de son temps.

Rentré à Bâle, il songea à s'établir et s'y employa avec une sagesse qu'on n'attendrait pas de son âge — il avait vingt-deux ans — ni de ses antécédentes un peu légers; mais il possédait un esprit très pratique; et d'ailleurs ses bons amis, Erasme et les imprimeurs, durent y tenir la main. En quelques mois il était affilié « Au Ciel », confrérie la plus importante des peintres bâlois, en devenait dignitaire, se mariait — mariage de raison — acquérait droit de bourgeoisie; toutes promotions sociales ou professionnelles destinées à consolider sa situation, à dégager son génie de toute entrave officielle ou matérielle.

Il en profita pour produire avec abondance; durant les six ou sept années qui suivirent, il assura sa réputation et connut la joie des commandes nombreuses et bien rémunérées. La variété les caractérise autant que l'habileté du peintre: portraits, travaux d'illustration pour les imprimeurs, tableaux de piété pour les églises ou les riches particuliers, fresques sur les murailles des maisons neuves, décoration de la grande Salle des séances dans l'hôtel de ville et, pour la cathédrale, décoration de ses grandes orgues, il mène tout de front et avec un égal succès. Sa renommée dépasse Bâle et l'appelle à Berne, à Zurich, à Soleure: il pousse même jusqu'en France, où il copie dans la cathédrale de Bourges les statues funéraires de Jean, duc de Berry, et de sa femme. C'est la période où sont exécutés le délicieux portrait de *Bonifacius Amerbach*, la série des *Erasme*, les deux *Passions*, le fameux *Christ au Tombeau*; où la Maison « A la danse » est enveloppée des couleurs de sa joyeuse kermesse; où la *Vierge du bourgmestre Jacob Meyer* suit de près la *Madone de Soleure*; où



Hans Holbein le Vieux. Volets intérieurs de l'autel de Saint Sébastien
Ancienne Pinacothèque de Munich



Ambroise Holbein. Etude de portrait 1517
Dessin teinté. Musée de Bâle

l'artiste sacrifie au goût du jour en dessinant les Simulacres de la Mort; période interrompue par les rigueurs iconoclastes de la Réforme et terminée avec la Révolte des Paysans.

Dès 1521 les idées de Luther avaient partagé Bâle en deux camps ennemis, et il apparut bientôt que l'avantage resterait à la nouvelle doctrine. Victoire funeste aux arts en général, et surtout à la peinture, car les Réformateurs avaient condamné, avec le luxe des églises catholiques, les tableaux de piété qui en faisaient le principal ornement. Sus aux images! Les murs seront nus et les imagiers proscrits. La commande laïque, par contre-coup, se raréfiait: les esprits étaient à la Bible, non au portrait. Et comme si l'âpreté des querelles dogmatiques ne suffisait pas à chasser les Muses, la révolution grondante serra les cordons de la bourse aux bourgeois. Terreur religieuse, terreur politique qui sévit sur toutes les villes d'Allemagne, souffla sur Bâle, vidant son Université, arrêtant ses presses. Les fléaux de Dieu étaient déchaînés: la famine survint, en 1526, et la peste, qui compléta son œuvre; les peintres tombèrent dans la misère, et Holbein, par grâce spéciale, peignait les armes de la ville sur les bâtiments municipaux.

C'était pire qu'à Augsbourg: il fallait changer d'air. Erasme s'entremit. Déjà en 1524, voyant les embarras de son peintre et ami, il avait songé à l'envoyer en Angleterre pour y attendre la fin de l'orage; il avait écrit à Thomas More, lui demandant bon accueil et appui pour son protégé. Mais la réponse du futur chancelier n'avait pas encouragé Holbein: « Ton peintre, mon cher Erasme, est un admirable artiste; mais je crains qu'il ne trouve pas l'Angleterre aussi fertile et rémunératrice qu'il l'espère;

néanmoins je veux faire tout mon possible pour qu'elle ne lui soit pas tout à fait stérile. » Deux ans plus tard, à bout de résistance, Holbein laissant à Bâle femme et enfants, prenait la route de Londres, par Anvers.

L'accueil de Thomas More dépassa son espérance. Très riche, lié avec les plus grands personnages du royaume, tels que l'archevêque de Canterbury, l'évêque de Rochester et le grand écuyer du roi, l'homme qui devait connaître toutes les faveurs d'Henry VIII avant de monter sur l'échafaud, ouvrit sa maison au peintre, le présenta, posa, fit poser les siens devant lui. Un grand tableau de famille devait en effet résulter des premiers rapports entre Holbein et son hôte; il est aujourd'hui perdu, mais l'esquisse en a été conservée, rapportée à Bâle et donnée à Erasme, et aussi des répliques partielles, le portrait de *Thomas More* lui-même, celui de son grand père, le juge; peut-être celui d'un fils, John, si du moins il est permis de l'identifier avec le *Jeune Homme au grand Chapeau*. En même temps que la famille de Thomas More, posèrent les amis: les prélats *Warham* et *Fisher*, *Sir Henry Guildford*, grand écuyer, *Nicolas Kratzer*, astronome du roi, les deux *Godsalve, Sir Thomas et son fils John*.

La clientèle du peintre ne dépassa pas pour le moment ce cercle restreint. Londres comptait cependant une aristocratie comblée des faveurs royales, une bourgeoisie nombreuse en métèques opulents, et les peintres de talent n'encombraient pas la place. Holbein ne fit-il rien pour la conquérir, ou l'ayant essayé n'y parvint-il pas d'abord? Eprouva-t-il la nostalgie de Bâle en entendant l'appel des siens? Le fait est qu'en Août 1528 il réintégra ses pénates: au surplus la recette en Angleterre avait été fructueuse et il pouvait attendre les évènements.



La femme du bourgmestre Meyer
Etude au crayon d'argent pour le portrait de 1516
Musée de Bâle

Ceux qui l'attendaient n'étaient guère encourageants; et il fallait au peintre une bonne dose d'optimisme pour s'offrir dans le faubourg Saint Jean une maison de trois cents florins. Pendant son absence les haines religieuses s'étaient exaspérées; à peine revenu, il voyait les monastères fermés, les églises « purifiées », le livre suspect, la popu-

lation apeurée. En 1529, une émeute iconoclaste jeta la consternation dans la ville; le bourgmestre prit la fuite et, à son exemple, nombre de conseillers et de bourgeois. Erasme lui-même suivit et s'en fut à Fribourg en Brisgau. Holbein d'abord tint bon, comptait s'en tirer avec la décoration de l'hôtel de ville, interrompue depuis huit ans, accepta tout travail et même des raccords à faire aux deux horloges de la Porte du Rhin. Entre temps, il portraiturait, faute de clients, sa femme et ses enfants, et aussi, une fois de plus, Erasme, qu'il allait voir à Fribourg. Mais la lutte devint impossible, et l'émigration de nouveau s'imposa. Aussi bien Thomas More le rappelait, Thomas More, devenu chancelier en 1529, et qui depuis lors lui promettait toutes les faveurs de son nouveau crédit.

Il partit; mais la malchance semblait s'attacher à lui: quand il arriva en Angleterre, Thomas More n'était plus chancelier, la disgrâce et la mort le guettaient; son amitié devenait dangereuse. Le sort toutefois en était jeté; Holbein resta sourd aux propositions du conseil de Bâle dont le bourgmestre lui écrivait: « . . . Il nous serait agréable de te voir revenir parmi nous aussi tôt que possible. Nous sommes décidés afin que tu sois plus à l'aise et plus en état de nourrir ta femme et tes enfants à t'allouer trente pièces d'argent par an, jusqu'à ce que nous soyons en mesure de faire plus pour toi. » Le peintre se fixa à Londres, confiant, faute de Thomas More, en son talent.

Il y avait dans la capitale anglaise une institution fondée par la Hanse et qui, d'origine allemande, devait être accueillante à un artiste allemand. Le Stahlhof, en anglais le Steelyard ou, comme nous dirions, la Chambre Syndicale de la Métallurgie, comptait un grand nombre de riches industriels et de courtiers parmi lesquels Holbein trouva une précieuse clientèle. Précieuse pour lui, précieuse pour l'art, car en donnant à son talent l'occasion de multiplier les portraits, elle l'obligeait à rester sur son meilleur terrain. Non pas que les travaux de décoration lui devinssent interdits; il fut même chargé par l'opulente corporation d'orner les murs de son Guildhall et d'organiser en 1533 les fêtes somptueuses qu'elle offrit à la reine Anne Boleyn; mais le portrait occupa le plus clair de son temps. Cependant qu'il brossait au Guildhall le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté*, il voyait poser devant son chevalet les *George Gisze*, les *Wedigh*, les *Cyriacus Kale*, les *Derich Born*, les *Dirck Tybis* de Cologne, de Duisbourg et autres lieux d'Allemagne.

Ces commandes remplissaient son escarcelle sans satisfaire son ambition; comme clientèle, aux marchands il eût préféré l'aristocratie. Il s'en approcha, quand, en 1533, il fit le portrait d'un officier de la couronne, *Robert Cheseman, Fauconnier du Roi;* l'année suivante posait devant lui le lord-chancelier *Thomas Cromwell* dont la haute intervention devait le mettre en présence du souverain; enfin, les noms du conseiller *Sir Richard Southwell*, du haut sheriff, *Sir Thomas Le Strange*, dont il peignit les traits en 1536, semblent indiquer que ses modèles touchaient à la cour.

On ne sait pas exactement à quelle époque il entra au service d'Henry VIII; « *servant to the King's Majesty* », dit toutefois, parlant de l'artiste, un document de 1536; c'est donc à cette date, en 1537 au plus tard, que commence la seconde partie de son séjour en Angleterre, celle où, peintre du roi, il exécuta sans désemparer les portraits du monarque, de ses femmes, de son entourage, période féconde et glorieuse qui ne cessa qu'en 1543, avec sa mort.

Un portrait d'Henry VIII, celui de la reine Jeanne Seymour commencèrent la série. Le roi en fut assez satisfait pour que, devenu veuf en cette fin d'année 1537, il chargeât le peintre d'une mission de confiance: celle de le renseigner par l'image sur la physionomie des aspirantes à la succession de la défunte. Ses démarches l'amenèrent,

en 1538, à Bruxelles, où vivait Christine de Danemark, nièce de Charles Quint et veuve de François-Marie Sforza, duc de Milan; il en rapporta son portrait, et le roi, qui pensa l'épouser, accorda au peintre, outre une gratification, la permission de faire un voyage à Bâle.

Quel retour dans sa ville d'adoption! Quel accueil au glorieux artiste! On ne voulait pas le laisser repartir; le Conseil, pour le garder, consentait tous les sacrifices, lui proposait un contrat rempli de belles promesses: « Vu, disait-il, . . . la sympathie toute spéciale que nous portons à notre honorable et cher concitoyen Hans Holbein le peintre, élevé par son génie artistique bien au-dessus de ses émules; vu, d'autre part, qu'il peut nous être de bon conseil pour les affaires de notre ville, en ce qui concerne l'architecture et autres arts auxquels il s'entend; . . . . nous accordons audit Hans Holbein un traitement fixe de cinquante florins par an, payable, qu'il soit malade ou valide, par quartiers égaux . . . . Et comme nous nous rendons très bien compte que ledit Holbein, s'il devait confiner parmi nous un talent trop distingué pour être gaspillé sur de vieux murs et de vieilles maisons, ne ferait pour le mieux ses affaires, nous lui concédons volontiers la permission de gagner de l'argent au service de rois, de princes, de seigneurs ou de villes étrangères; en outre, d'aller, une, deux ou trois fois par an — mais jamais sans notre expresse autorisation — porter et vendre à des seigneurs étrangers, en France, en Angleterre, à Milan et aux Pays-Bas, les œuvres qu'il aura pu exécuter chez nous.



Sculptures de la Porta della Rana. Cathédrale de Côme

Holbein ne put se dégager qu'en promettant de revenir; il demanda deux ans pour rompre les liens qui l'attachaient au roi d'Angleterre: accordés; accordée aussi une pension de 40 florins à sa femme pendant son absence. Était-il sincère en parlant de son retour? C'est possible. Les offres du Conseil, en dépit de quelques restrictions,

ne semblaient pas inacceptables, et l'on ne peut affirmer qu'il ait manqué de parole, puisque la mort l'empêché de la tenir.

Elle ne survint, il est vrai, que cinq ans après son départ; mais les sursis, justifiés par l'importance de ses travaux en cours, n'impliquent pas une violation intentionelle de sa promesse, et le Conseil de Bâle espérait toujours le voir revenir dans sa patrie d'adoption. Que de raisons cependant pour prolonger le séjour à Londres!

Le projet de mariage entre Henry VIII et Christine étant rompu, Holbein s'en fut, sur l'ordre du roi, au château de Düren, près d'Aix-la-Chapelle, pour faire le portrait d'Anne, sœur du duc de Clèves, et qui devint — momentanément — reine d'Angleterre. D'où gratifications nouvelles et nouvelles commandes. Elles se succédèrent depuis lors sans discontinuer, et l'énumération des personnages qui, de 1539 à 1543, posèrent devant le peintre ressemble à une page du Gotha: duc de Norfolk, Catherine Howard, autre femme d'Henry VIII, Sir John Chambers, Sir William Butts, sans compter le roi, pour citer les principaux.

Aux portraits il ajoutait les miniatures, dont il nous reste une si jolie collection.

Avec la fortune et la gloire, Holbein menait une vie de gentilhomme dans l'intimité des grands seigneurs; et, comme il possédait des sentiments de père et d'époux, il s'était créé une famille à Londres pour suppléer à l'absence de l'autre, en vérité trop loin. Il ne devait plus la revoir. La mort l'atteignit à Londres, en l'automne de 1543, tandis qu'il achevait une toile de grandes dimensions (3,12 × 1,80) qui renferme toutes ses qualités de portraitiste et de décorateur: *Le Roi Henry VIII conférant des Privilèges aux Barbiers et Chirurgiens.* Ses biographes n'ont pas pu en fixer la date exactement. Le 7 Octobre, disent-ils, il dictait son testament. Le 29 Novembre, l'orfèvre Jean d'Anvers, un des témoins, exécutait ses dernières volontés. L'imprécision provient probablement de la cause du décès: la peste, qui accumulait les victimes et surmenait les officiers de l'état-civil.

Il avait quarante-six ans.

⁂

L'œuvre de Holbein, si l'on isole chacun des genres auxquels il s'adonna concurremment, peut se classer comme suit:

1° les portraits;
2° la peinture religieuse;
3° la peinture décorative;
4° les dessins d'illustration.

Les portraits, par leur valeur intrinsèque, méritent une place d'honneur. Ils l'emportent, dans les travaux du peintre, sur les tableaux de piété, de moins bonne facture ou de médiocre inspiration; sur les compositions décoratives qui, réduites à néant par le temps, les iconoclastes ou les maçons, ne nous sont guère connues que par des dessins: enfin, sur les vignettes, qui sont œuvre secondaire, malgré leur intérêt et parfois leur perfection.

Si l'on écarte, comme manquant peut-être d'authenticité, le *Jeune Homme* (p. 203) qui porte le millésime de 1515, Holbein débuta l'année suivante dans le portrait par les images du bourgmestre *Jacob Meyer* (p. 12) et de *Dorothée Kannengiesser* (p. 13), son épouse. Il ouvrait dignement une première série qui, marquée en 1517 par le portrait de *Bénédict de Hertenstein* (p. 15) et par celui de *Boniface Amerbach* (p. 29) en 1519, se terminait en 1523 par le magnifique portrait d'*Erasme,* qui est au Louvre (p. 39) et dont deux répliques figurent, l'une à Longford Castle (p. 37), l'autre au musée de Bâle (p. 38).

Des travaux d'illustration le détournèrent du portrait pendant trois ans ; des travaux d'illustration et des travaux de piété ; mais ces derniers l'y ramenèrent en 1526, car il faut bien classer dans les portraits les personnages de la *Vierge du Bourgmestre Meyer* (p. 65), où figure le donateur en compagnie de ses deux épouses — dont l'une, morte en 1511 — de sa fille et de ses deux fils. La même année, il peignait dans les atours de Laïs, puis de Vénus, une patricienne bâloise, *Dorothée d'Offenbourg* (p. 40 et 41), de formes puissantes et de cœur léger.

De 1526, date du premier départ pour l'Angleterre, à 1543, date de la mort du peintre à Londres, l'histoire des portraits de Holbein se confond avec sa biographie ; ils absorbent à peu près sa vie et son pinceau.



Vitrail pour Georges de Massmunster, Abbaye de Murbach, 1520
Bâle, Collection particulière

Première série anglaise débutant par la grande toile aujourd'hui perdue qui représente *Thomas More* et tous les siens, et continuée par des portraits de prélats ou d'amis de Thomas More et d'Erasme (p. 69 et suiv.). Interruption correspondant au voyage à Bâle, où l'artiste exécute le *Portrait de sa Femme et de ses deux Enfants* (p. 83) ; deux portraits d'*Erasme* (p. 90 et 91) et un *Mélanchton* (p. 92).

Deuxième série anglaise, particulièrement brillante et féconde, et dont la production comprend : 1° des portraits de bourgeois, notamment le marchand *George Gisze* ; l'orfèvre *Hans* d'Anvers ; les *Wedigh* de Cologne ; *Dirck Tybis*, etc. (p. 95 et suiv.) ; 2° des portraits de la *gentry* : tels que ceux de *Robert Cheseman*, de *Sir Richard Southwell*, de *Thomas Howard*, du *Sieur de Morett* (p. 102 et suiv.) ; 3° après l'entrée au service d'Henry VIII, des portraits de personnages princiers : *Jeanne Seymour, Princesse Christine de Danemark, Edouard VI enfant, Princesse Anne de Clèves, Catherine Howard*, et, en première ligne, le roi (p. 119 et suiv.).

Les tableaux de piété occupent dans l'œuvre de Holbein la place que leur assignèrent les circonstances autant que le talent du peintre. Eglises et monastères constituaient au Moyen-Age et ultérieurement une clientèle nombreuse et riche, à qui les peintres durent souvent le plus clair de leur gloire et de leurs gains. Mais les avantages que le catholicisme offrait à Holbein, la Réforme les lui enleva. La Vierge et l'Evangile, les Saints et la Passion lui fournirent pendant une douzaine d'années, jus-

qu'en 1526 environ, leurs sujets toujours féconds et que l'art rend toujours nouveaux. Puis il n'y fallut plus songer: un vent de « purification » vida les sanctuaires, arrêta net la production, et les toiles sacrées restèrent œuvre de jeunesse, comme les portraits furent œuvre de l'âge mûr.

La *Madone* de Rickenbach (p. 3), qui affirme la précocité du peintre de 17 ans, fut suivie de près par un *Portement de Croix* (p. 4), dont le verso, découpé en compartiments comme une gaufre, représente le *Couronnement d'Epines* (p. 5): ouvrage médiocre. Une *Cène* (p. 55) sert probablement de transition vers deux œuvres capitales : une *Passion* en huit tableaux réunis dans le même cadre (p. 46 et suiv.), et un *Christ au tombeau* (p. 32 et 33). En 1522, Holbein peignit pour la cathédrale de Soleure une *Vierge avec l'Enfant, un Evêque (Saint Martin) et Saint Ours* (p. 36) qui pourrait passer pour son chef d'œuvre dans la peinture religieuse, n'était la *Vierge du Bourgmestre Meyer* (p. 65), exécutée en 1526. De cette même année 1526 datent deux volets d'autel : *Saint Georges* (p. 34) et *Sainte Ursule* (p. 35). Postérieurement, mais sans date précise, viennent une *Adoration des Bergers* (p. 56 et 58) et une *Adoration des Rois* (p. 57 et 59), volets d'autel comme les deux œuvres précédentes et à qui manque également le panneau central. Et, pour terminer cette courte série, un *Christ de Douleurs,* une *Mère de Douleurs* (p. 45); enfin, un *Noli me tangere* (p. 80).

L'œuvre de décoration, très importante en soi, et qui apparaît plus importante encore, si l'on considère qu'elle fut exécutée à peu près toute pendant une seule période de la brève existence de Holbein; cette œuvre où se manifeste bien plus clairement que dans les tableaux de piété sa verve et sa science de la composition, demande pour être étudiée une distinction préalable entre les rares travaux qui subsistent et ceux, beaucoup plus nombreux, qui ont disparu. Perdues les fresques dont il orna la maison de Hertenstein; perdues les fresques dont il égaya la maison « A la danse »; autant que ces fresques on vit jouer de malheur les fresques de la salle du Grand Conseil à Bâle, perdues comme elles; et les fresques du Stahlhof de Londres, comme elles perdues. Grands et beaux travaux que nous font connaître et regretter des esquisses, des dessins, des copies qui nous ont été conservés.

La biographie du peintre l'a montré à Lucerne en 1517, travaillant à la maison du bailli de Hertenstein: œuvre d'une agréable fantaisie opposant à la décoration extérieure, d'allure antique, les motifs de l'intérieur, tirés de la vie courante et animés d'une curieuse modernité. Sur la façade reconstituée après démolition en 1824 par A. Landerer, Holbein peignit le *Triomphe de César* (p. 153), imité de Mantegna; à l'intérieur il sacrifia bien au goût du jour en puisant quelques sujets dans l'arsenal du *De viris,* mais il s'inspira surtout des légendes locales et des mœurs contemporaines: *La Chasse au Cerf, la Chasse aux Canards, la Chasse aux Lièvres, la Fontaine de Jouvence, la Charretée de Mendiants, la Procession,* les *Sept Patrons* et les *Quatorze Saints protecteurs* de la famille de Hertenstein nous ont été conservés par les copies de J. Schwegler (p. 155 et suiv.), médiocres aquarelles qui figurent à la Bibliothèque de Lucerne.

« Tous les étrangers, écrivait en 1674 Charles Patin dans ses *Récits de voyages,* s'arrêtent avec plaisir au coin d'une petite rue de Bâle, où il y a une maison peinte au dehors, depuis le bas jusqu'en haut, de la main de Holbein. De grands princes se pourraient faire honneur de ce travail; ce n'était néanmoins que le payement que faisait ce pauvre peintre de quelques repas qu'il avait pris; car c'était un cabaret dont la situation aussi bien que la médiocrité marquaient assez qu'il n'était pas des plus célèbres ». La maison citée par le voyageur et détruite aujourd'hui était sise dans la rue au Fer, près du pont du Rhin; on la baptisa la maison « A la danse », quand

Holbein l'eût décorée extérieurement d'une frise où des paysans se livraient à une chorégraphie vigoureuse et rabelaisienne; partie essentielle peut-être et la plus amusante, mais partie minime d'une décoration qui transformait la porte d'entrée du cabaret en portique Renaissance, disposait sur les murs en trompe-l'œil les balcons, les grandes baies, les colonnades, les escaliers, accumulait dans des niches les personnages de Mars, de Minerve, de Vénus, de l'Amour, faisait caracoler le coursier de Marcus Curtius sur le bord d'un abîme, mettait ici un Bacchus couronné, là un Bacchus ivre mort, ailleurs un chat jouant avec une souris, un peu partout des figures d'une haute fantaisie. De cette débauche de couleurs, il ne reste, avec le souvenir, qu'une reconstitution de H. E. Berlepsch (p. 159), un dessin de Holbein (p. 160) et deux copies de Nicolas Rippel (p. 161 et 162), conservés à Bâle dans le Musée Municipal.



Etude de main pour le portrait d'Erasme à Longford Castle
Crayon d'argent et crayon rouge. Paris, Louvre

De 1511 à 1522, puis, après le premier séjour à Londres, en 1530, Holbein fut chargé de décorer la salle du Grand Conseil dans l'Hôtel de Ville de Bâle (p. 163 et suiv.). Il y appliqua les procédés de la maison « A la danse », si différents que fûssent les sujets traités: d'une muraille nue, il fit une noble colonnade avec échappées sur de profondes perspectives, à la manière italienne, et de place en place glorifia des vertus. La *Justice*, la *Sagesse*, la *Tempérance* y ont leur statue figurée près de ceux qui les inspirent: le *Christ*, *David*. Dans les encadrements de l'architecture la morale antique est exaltée par l'*Humiliation de l'Empereur Valérien*, par l'héroïsme de *Charondas*, de *Zaleucus*, par la magnanimité de *Curius Dentatus*; puis, la Réforme ayant passé par là, les récits de la morale biblique sont illustrés par les aventures de *Roboam* et de *Saül*.

De cette œuvre, comme de la maison de Hertenstein ou de la maison « A la danse », restent des esquisses, des copies, et, par miracle, quelques fragments de peinture conservés pieusement au Musée de Bâle (voir pour les dessins p. 163 à 176; pour les fragments de peinture p. 31, 84 et 85).

Bien que sur toile, les peintures du Stahlhof n'ont pas rencontré meilleur sort; l'institution hanséatique ayant périclité à Londres durant les dernières années du XVIe siècle, elles furent négligées, dégradées, détachées de leurs cadres et finalement

perdues ; des dessins de Holbein ou des copies de Jean de Bischop nous en ont seuls conservé le sujet. Les principaux morceaux en sont deux *Triomphes* rehaussés d'allégorie : le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté* (p. 175 et suiv.). Une épigraphe donne le thème du premier : « L'or est père du plaisir et fils de la douleur ; qui en manque a tristesse, qui en possède, inquiétude ». Et de peur que l'allégorie ne fût pas assez transparente, l'auteur en expliqua les détails, inscrivant dans un cartouche ou sur les personnages mêmes du Triomphe, voire sur les chevaux de l'attelage et sur les arbres, leurs noms et qualités ; Panthéon de la Richesse comprenant les Vertus et les Vices qu'elle entraîne avec soi, et les humains qui lui sacrifièrent et ceux qu'elle sacrifia. Le *Triomphe de la Pauvreté* lui fait pendant.

Du *Parnasse* (p. 178), il ne pouvait rester, il ne reste qu'un dessin : c'est la maquette d'un arc de triomphe que les membres du Stahlhof firent élever dans une rue de Londres, lors de l'entrée solennelle de la reine Anne Boleyn à Westminster, le 31 mai 1533.



Le Laboureur L'Abbé

Deux planches des *Simulacres de la Mort*

Seuls des dessins restent aussi des innombrables vitraux que le peintre anima de personnages ou de scènes pittoresques et parmi lesquels il faut citer dix cartons d'une *Passion*. Des frontispices, des ex-libris, des initiales (notamment l'*Alphabet de la Mort*), des projets de coupe, d'armes, d'horloges, de cheminées, complètent la série des dessins décoratifs.

En dépit de la malchance qui s'attacha à cette partie de l'œuvre de Holbein, on trouve encore quelques morceaux de peinture ayant échappé à la destruction ; mais ils ne sont pas nombreux. C'est, par ordre de date, la *Table* de Hans Bær (p. 6 et suiv.) ; l'*Enseigne du Maître d'Ecole* (p. 10 et 11), et surtout les *Volets des Orgues de Bâle* (p. 61 et suiv.).

La *Table*, carré d'ardoise encadré de bois, fait penser, sauf dimensions, à une page de carnet de dessinateur ou à un de ces coffrets chinois aux multiples sujets ; il y a de tout là-dessus : scènes de chasse, de gymnastique, de baignade ; et un imprudent marchand qui s'endort près de sa pacotille déballée par un singe, et le malheureux Personne, bouc-émissaire de Monsieur Tout le Monde, assis au milieu d'ustensiles mis

en pièces ; et des trompe-l'œil à profusion, un sceau, une lettre, des lunettes, une plume, un canif, etc.

L'*Enseigne* du magister, à double face, présente d'un côté l'école des petits, de l'autre un groupe composé du maître d'école et de deux grands diables, un truand et un lansquenet qui se livrent probablement à des travaux post-scolaires. Au verso comme au recto, le pédagogue vante en belle gothique la valeur de son enseignement.



Le fils d'Aaron dévoré par les flammes
Planche de l'Ancien Testament

La décoration des *Orgues* de la cathédrale de Bâle, en brun sur brun, pour imiter la plastique du bois, date de 1520 à 1526. Un des volets représente l'*Empereur Henri II* et la cathédrale même avec l'*Impératrice Cunégonde* sur le côté ; l'autre une *Vierge et l'Enfant* glorifiés par des anges et, sur le côté, l'évêque *Saint Pantale* (p. 61 et suiv.).

Si l'on ajoute à ces travaux l'*Enseigne emblématique* de l'imprimeur Jean Froben (p. 66), les *Armoiries du Bourgmestre Jacques Meyer* et celles de *Petrus Fabrinus*, recteur de l'université de Bâle (p. 30), on aura, peu s'en faut, toute l'œuvre picturale de décoration, que l'artiste avait faite si nombreuse et que le temps réduisit si cruellement.

La gloire de Holbein peintre est rehaussée de la réputation qu'il s'est acquise dans l'illustration du livre et, d'une manière plus générale, dans le dessin. La postérité, dans cette branche de son art, ne lui oppose pas un maître, à peine des rivaux. Il débuta, comme l'indique sa biographie, en illustrant l'*Eloge de la Folie*. Le triomphe de la Réforme amena la publication en langue allemande du *Nouveau Testament*, de l'*Apocalypse*, de l'*Ancien Testament* ; il fut chargé d'en illustrer les pages. Son talent était tellement accrédité dès lors que la Contre-Réforme, dans la personne des frères Frechsel, les grands imprimeurs de Lyon, lui commanda également l'illustration d'une Bible en latin. A la même époque, vers 1526, il dessina les *Simulacres de la Mort*, où, reprenant un thème



Le retour de la Captivité de Babylone
Planche de l'Ancien Testament

cher au Moyen-Age, il mettait en scène, une scène minuscule, la tragi-comédie des humains, oublieux de l'heure fatale, tandis que la Camarde les fauche sans distinction d'âge ni de rang.

Il est impossible de dénombrer même approximativement les vignettes qui naquirent du crayon de Holbein; et pourtant cette production n'occupa que dix ou onze ans de sa vie. Dès son arrivée en Angleterre, les commandes de portraits et le zèle des Puritains, ennemis de l'image, y coupèrent court et définitivement. L'exécution de quelques scènes de la *Passion* n'eut pas de lendemain: c'en était fait de l'imagier.

Les origines du génie de Holbein sont multiples, autant qu'en furent nombreuses les expressions. Aux artistes de la Souabe, son pays natal, il doit ses premières inspirations durables, car s'il quitta Augsbourg de bonne heure, il en emporta la terre à la semelle de ses souliers. Mais la Suisse et la Flandre, et surtout l'Italie, la France même contribuèrent à former son esthétique, à lui donner sa valeur définitive.

Ville autonome, qui s'honorait des diètes impériales, foyer intense de passions religieuses et politiques, où florissaient les arts à côté d'une vie économique ardente, Augsbourg comptait, à l'époque où le jeune Holbein pouvait s'en inspirer, des peintres et des sculpteurs de talent: Ulrich Apt, Burgkmair, Georges Syrlin exécutaient pour des clients d'esprit positif des œuvres empreintes d'une double vérité: vérité des personnages, vérité de la nature qui les encadrait. Et Holbein le père y avait son atelier, où le fils donna ses premiers coups de pinceau sous la direction d'un maître épris, comme ses émules, d'une absolue sincérité. Après Augsbourg, Bâle et l'école de Hans Herbster, comme plus tard Anvers et les conseils de Quentin Matsys maintiennent et fortifient Holbein dans le culte du vrai. Entre temps l'Italie l'appelle à soi, l'Italie qui avait influencé ses premières années, mis sous ses yeux, fait entendre à ses oreilles les œuvres et les théories des humanistes d'outre-monts, l'Italie qui d'Augsbourg l'attirait à Venise, de Lucerne le faisait descendre à Milan et le jetait, merveilleusement préparé à les comprendre et à les imiter, devant les toiles de Léonard et de Mantegna. Quant à ceux de France, il aima Clouet.

De ces influences nationales ou étrangères jointes au tempérament même de l'artiste, de leur synthèse qu'il marqua du sceau de sa personnalité resulte le Réalisme de Holbein, mot élastique s'il en fut et compréhensible seulement à l'examen de ses applications.

Tout Réalisme, et par conséquent celui de Holbein, comporte une part de négations: le rêve et la passion, l'enthousiasme et l'idéal sont pour lui lettre morte. Le Beau n'existe pas, sinon comme splendeur du Vrai. C'est, prise à la lettre et forcée, la théorie de Platon, le maître des Idéalistes, mais que les Réalistes du Moyen-Age revendiquèrent comme leur, en faisant de l'Idée la réalité suprême. Ineffable logomachie qui se perd dans la plus profonde des Métaphysiques! Heureusement, le Réalisme se sent mieux qu'il ne se définit: Téniers ou Callot, sans discussion, sont des Réalistes, non Raphaël.

Le Réalisme s'en tient aux données des sens, et dans la peinture à ce que l'œil voit; mais jusqu'où va la portée d'un sens et où s'arrête l'interprétation qu'en fournit l'esprit? Holbein, en présence de la Réforme, reste étranger à l'ardeur des néophytes; il exécute des scènes religieuses et se montre réfractaire au surnaturel, fermé, semble-t-il à la foi; peintre d'allégories, il compte si peu sur la transparence de ses symboles

qu'il en donne par écrit l'explication. Vertus négatives, défaillances, pour mieux dire, et qui devraient écarter des Réalistes le choix de certains sujets.

Deux Vierges, la *Madone de Soleure* (p. 36) et la *Madone du Bourgmestre Jacques Meyer* (p. 65) ; une *Passion* (p. 46 et suiv.) et un *Christ au Tombeau* (p. 32 et 33) constituent l'œuvre maitresse de HOLBEIN dans les travaux de piété. Il ne s'agit pas de nier ici les qualités d'exécution qui en font des morceaux de maitre, mais d'y montrer les lacunes dont est responsable le réalisme du peintre. Qui peut voir rien de pieux ou de divin dans le groupe formé par la Vierge et l'Enfant de Soleure? Mère de Dieu offrant aux adorations le maître du monde, ou reine d'ici bas présentant au peuple son nouveau-né? Il y a plus de maternité touchante dans la *Naissance de Louis XIII à Fontainebleau* [1] que dans la figure délicieuse, mais indifférente, sortie du pinceau de HOLBEIN; et les deux personnages mitré ou casqué, qui tiennent près de l'autel le sabre et la crosse, paraissent, hélas! bien détachés du trésor dont ils ont la garde. La *Madone de Jacques Meyer* (p. 65) doit sa réputation si méritée à l'excellence de ses portraits, portraits du bourgmestre et de sa famille en prières, non à la froide expression de la Vierge, non plus qu'au geste de l'enfant, dont on ne sait s'il écarte ou s'il bénit. Sans insister sur une comparaison avec RAPHAEL, on ne sent pas dans HOLBEIN une étincelle du foyer qui brûlait au cœur du peintre italien.



L'orgue de la Cathédrale de Bâle avec les volets de Holbein
D'après une aquarelle d'Emmanuel Büchel 1735
Musée de Bâle

L'inaptitude de HOLBEIN à exprimer le surnaturel apparait encore plus dans la *Passion* (p. 46 et suiv.) en huit scènes que des esprits enclins au Réalisme peuvent,

[1] Voir *Les Classiques de l'Art: Rubens* (p. 241).

il est vrai, considérer comme un chef d'œuvre de composition et d'exécution. Telle fut probablement l'opinion de l'empereur Maximilien qui, dit-on, offrit du tableau la somme considérable de 35000 florins. Au reste, la valeur artistique de la Passion est indiscutable, mais non l'inspiration religieuse, cette interprétation démocratique du christianisme à laquelle un siècle et demi plus tard Rembrandt devait donner sa forme la plus expressive et la plus voisine de la perfection. « De ce tableau de Holbein, dit M. E. Montégut, émane un sentiment d'arianisme qui s'impose de lui-même au contemplateur. L'esprit de la composition reste très chrétien; mais la scène qu'elle nous présente est purement humaine, et l'on se sent amené à établir instinctivement la séparation entre les deux natures que les théologiens établissent en Jésus. Ce Jésus est laid, non d'une laideur morale, comme chez Rembrandt, mais comme le plus vulgaire des produits de la création; ... sans flamme qui trahisse l'âme, sans rayon qui révèle le prophète, sans aucune de ces expressions de piété, de douceur et de confiance où la divinité de la nature pourrait se révéler. Toute lumière est éteinte chez ce Christ, et vraiment ses bourreaux sont presque excusables, car il est impossible de deviner un Dieu sous une pareille enveloppe ... Il n'était pas Dieu, se dit-on presque involontairement, au moment où il subit de pareilles souffrances; il avait fait abdication complète de sa nature divine pour ne la reprendre que dans le ciel. Il n'exposait aux supplices que l'homme, il ne rendit au créateur que le Dieu. Les deux natures furent successives, non simultanées, et séparées sur la terre comme dans l'éternité. » (1)

Plus encore que la *Passion*, le *Christ au Tombeau* (p. 32 et 33) exclut par sa perfection réaliste l'expression du surnaturel. Ce long corps raidi n'est qu'un cadavre et rien de plus; c'est le « portrait » assure-t-on, que fit Holbein d'un noyé; on peut le croire. « Depuis les yeux révulsés et les lèvres blêmies jusqu'aux membres tuméfiés, c'est un mort, mais un homme, non un Dieu. On ne peut rien voir de plus cruellement douloureux après le *Christ à la Paille* de Rubens (2), après tous les divins cadavres sortis du pinceau du maître d'Anvers; mais tandis que chez ce dernier le cadavre d'homme reste le Christ selon toutes les traditions des Saintes Ecritures, chez Holbein, cette dépouille mortelle est purement humaine. Dans le *Christ à la Paille* (ou encore dans la *Descente de Croix*, chef d'œuvre de pathétique, qui, à le contempler longuement, fait monter les larmes aux yeux), éclate le caractère d'une mort surnaturelle. Rubens traduit la miraculeuse exception; chez lui la résurrection n'a rien d'impossible, mais le corps étendu dans le tombeau par Holbein n'en soulèvera jamais la pierre. Dans le cadavre de Rubens, on sent la chair promise à l'immortalité; dans celui de Holbein on n'aperçoit qu'une dépouille misérable et qu'attendent les vers. »

A l'allégorie, Holbein fut aussi réfractaire qu'à la foi, et n'était la pudeur qu'on éprouve à insister sur les défauts d'un maître, il serait facile de démontrer que de grandes compositions, comme le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté*, pour méritoires qu'elles sont, quant au groupement des personnages, au mouvement de la scène, au choix des détails, à l'exécution, restent d'une obscurité affligeante et représentent assez bien tout ce qu'on veut y voir. Mais au passif de Holbein, il est temps d'opposer le glorieux côté de son bilan.

*

A l'encontre des peintres qui fixent sur la toile les conceptions de leur esprit et visent à donner une forme sensible aux créations irréelles de leur imagination, Hol-

(1) E. Montégut: *Aux Pays-Bas*, Hachette & Cie., éditeurs.

(2) Voir *Les Classiques de l'Art: Rubens* (p. 148).



Projet de volets pour l'orgue de la Cathédrale de Bâle
Quatre dessins à la plume au Musée de Bâle

bein peint ce qu'il voit, rien que ce qu'il voit, tout ce qu'il voit. Et son œil pénétrant, ingénieux, éminemment critique, voit beaucoup et voit bien. Nul domaine de la réalité n'échappe à son investigation; et cette investigation dans tous les domaines porte sur tous les objets. Les réalistes pèchent surtout par excès de spécialisation: la persistance dans le choix des thèmes grossiers, douloureux ou macabres marque alors leur production et les classe dans un genre où leur talent se développe à l'étroit. Pour Holbein, il n'en va pas de même, et s'il s'est plu parfois dans le trivial, le grotesque et le bas, il s'en faut de beaucoup qu'il ait écarté systématiquement les sujets nobles ou simplement beaux que l'univers offrait à son regard.

Humaine ou naturelle, vivante ou inanimée, végétale ou animale, obscure ou brillante, tous les aspects de la réalité ont successivement sollicité son attention. Son réalisme ne choisit pas ses sujets; il vise au vrai dans les sujets choisis. Holbein a manqué son but dans les tableaux de piété et dans l'allégorie parce que, dans ces deux genres, le vrai, pour être complet, doit refléter le surnaturel, et que le surnaturel, par définition, échappait à la vision du peintre. Partout ailleurs il l'a merveilleusement atteint.

Sans être exclusive, la représentation de l'homme attira toujours ses préférences, et, en l'absence même des considérations sociales ou politiques qui firent de Holbein un peintre de portraits c'est au portrait que de perfectionnement en perfectionnement il devait aboutir. De l'homme il commença par peindre l'aspect et les gestes; il devait finir par en exprimer le caractère et l'âme.

Ses travaux de décoration, d'illustration, ses scènes de genre dans lesquelles il importe de classer ses tableaux de piété pour leur rendre leur vraie valeur, bref, tout ce qui n'est pas précisément portrait, reflète une exactitude minutieuse dans l'allure générale et l'expression des personnages: « Le maître connaît les champs comme la ville, dit M. François Benoit, les divertissements comme les travaux, le cabaret comme l'église, l'école comme le tribunal. Il sait comment on laboure, moissonne et vendange; il s'est diverti des villageois pourchassant le renard voleur de poules; maintes fois, le dimanche, il s'est attardé devant les joueurs de quilles; il s'est délecté des ébats de l'enfance, régalé des folies des rustres en liesse, de la parade des lansquenets, de la coquetterie des belles dames; au temple, il n'a pas perdu un détail des attitudes diverses de l'officiant, du prédicateur, des fidèles; sûrement il est entré à l'université; il s'est gaudi de la morgue du noble et du riche, de la suffisance des docteurs, de la prospérité des moines, et il n'a pas été aveugle aux misères de la pauvreté, de la maladie, de la vieillesse. »(1)

Cette connaissance aussi profonde qu'étendue des acteurs de la comédie humaine a permis au peintre de traduire leurs gestes, gestes d'hommes ou gestes professionnels, avec une intense vérité d'expression. Elle éclate dans la représentation des gens de métier; elle apparaît également dans mille détails de la vie courante, où l'attitude conventionnelle fait place au mouvement sincère. Sans compter les innombrables dessins qui peuvent ici servir d'exemples, la décoration de la maison Hertenstein, avec ses personnages de chasseurs, de clercs, de mendiants et de malandrins (p. 153 et suiv.) suffirait à prouver cette recherche du geste vrai qui se manifeste plus évidemment encore dans les fresques de la maison « A la danse », en particulier dans la frise des paysans. On a parfois rapproché cette ribote de la kermesse de Rubens;(2) c'est lui faire beaucoup d'honneur et en même temps méconnaître une partie de son mérite.

(1) François Benoit: *Holbein,* Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris.

(2) Voir *Les Classiques de l'Art: Rubens* (p. 386).

La kermesse est d'un lyrisme étourdissant; cette foule en délire, où toutes les jambes dansent et s'étreignent, où toutes les bouches se rapprochent et toutes les mains s'égarent; où les chiens s'empiffrent et les enfants boivent à pleines mamelles, c'est de la poésie, une poésie truculente, renouvelée des Dyonisiaques, inspirée par Bacchus et



Le jeune Homme au grand Chapeau
Crayon teinté au Musée de Bâle

Vénus, sans oublier le grand Pan, mais de la poésie d'où résulte une œuvre plus belle que vraie. Les paysans de HOLBEIN n'ont pas cette envolée furieuse; ils dansent placides et lourds, sans songer à d'autres joies, se trémoussent en cadence et s'amusent naturellement. RUBENS a rehaussé ses personnages des couleurs de son imagination; HOLBEIN les a peints tels qu'il les a vus, dans quelque cabaret de la banlieue bâloise.

La vérité du geste, on la trouvera encore dans les scènes religieuses où, à défaut de surnaturel, le naturel apparait. Elle est remarquable, par exemple, dans l'*Arresta-*

tion, du Musée de Bâle (p. 48) où Pierre terrasse Malchus, lève son sabre pour tuer et reste stupéfait en voyant le baiser de Judas; dans la *Flagellation* (p. 50) où le Christ s'aplatit, le corps crispé, les yeus chavirés de souffrance, contre la colonne à laquelle il est attaché, tandis que le bourreau, la jambe repliée, s'apprête à la détendre brusquement pour augmenter la force du coup de fouet; dans le *Portement de Croix* (p. 52), où Jésus, contrairement à la tradition, sans doute erronée, qui place sur son épaule l'instrument de son supplice, le porte carrément sur l'échine courbée, à la façon des portefaix.

A cette vérité d'ordre purement plastique, que Holbein rechercha dès le début de sa carrière et à laquelle d'ailleurs il resta toute sa vie fidèlement attaché, s'en ajoute une autre, d'ordre supérieur, et qui semble une transition vers l'expression des caractères qu'il devait traduire si merveilleusement dans le portrait. Avec une sincérité et une exactitude étonnantes, il rend, sinon l'âme des choses — le mot sent trop son idéalisme, — du moins leur qualité essentielle, échappant à la matière et sensible cependant: la souplesse des cheveux, par exemple, et l'élasticité des chairs, le rayonnement des yeux.

C'est dans le portrait qu'il donna la mesure de son talent. Il y cherche avant tout la ressemblance, qui est ici la forme de la vérité, mais une ressemblance complète et absolue, qui rende fidèlement le visage et l'âme, le physique et le moral du personnage; la ressemblance telle que la comprend le vulgaire et la définit le sens commun; la ressemblance qui tromperait le passant au point de lui faire prendre le portrait pour le modèle et l'inviterait à saluer un tableau. Cette ressemblance, on ne l'obtient pas avec des procédés de photographe; on ne l'obtient pas davantage en reproduisant, à la manière hollandaise, les moindres détails d'un visage ou d'une main, la petite boursoufflure d'une veine ou un léger plissement de la peau; il y faut toutes ces minuties et autre chose également. « Si vous oubliez une seule de mes verrues, disait Cromwell au peintre Lely, lorsqu'il fit son portrait, je ne vous donne pas un penny. » Toutes les verrues peuvent avoir figuré sans que la ressemblance soit obtenue; une reproduction mécanique ne donne pas un portrait digne de ce nom.

Le visage n'est pas seulement constitué par un ensemble de traits, mais encore par une expression qui lui donne sa personnalité, une expression qui est à ce visage ce que l'âme — la vie, si l'on veut — est au corps. Sans l'expression, on reproduit un nez, des yeux, une bouche, mais non un visage; on fait une image, non un portrait. La meilleure photographie, fût-elle retouchée dans le sens du vrai et non dans le sens du beau, de l'embellissement, comme elle est presque toujours, ne peut y atteindre; elle reproduit avec le masque quelque chose de momentané, de fugitif, et qui est au visage dans le même rapport que la minute au temps; expression, si l'on veut, mais expression passagère, celle de la pose; inapte à rendre l'expression durable qui, sauf les cas où quelque passion l'altère, est le fond même du visage. La photographie à cet égard n'est pas vraie.

Pour maints portraitistes, l'expression du visage prend une telle importance qu'ils ont voulu en faire le tout du portrait. Dédaignant la reproduction exacte des traits comme insuffisante à donner l'illusion de la vie, ils ont trouvé moyen de condenser et de fixer sur la toile les éléments divers de l'expression durable, générale, quotidiennement habituelle du personnage représenté. Cette conception du portrait est apparemment préférable à l'autre qui tend à la reproduction, pour ainsi dire photographique, d'un visage; elle est préférable dans la mesure où l'idée l'emporte sur la matière, mais, négligeant cette dernière, elle tombe dans une autre erreur; elle aboutit au portrait dont on peut dire parfois qu'il est un chef d'œuvre, *mais qui n'est pas ressemblant!*



Etude pour le portrait de Sir Nicholas Carew
Crayon teinté au Musée de Bâle

Etrange esthétique en vérité, qui perd de vue le visage du modèle pour représenter l'impression qu'il a produite sur l'esprit du peintre; symbolisme déplacé, qui dans le chef d'œuvre de Rigaud, par exemple, offre moins au spectateur le portrait de Louis XIV que la grandeur magnifique de la royauté absolue.



Etude pour le portrait de Sir Richard Southwell
Crayon teinté à Windsor Castle

Holbein, soucieux de vérité matérielle, a reproduit les visages avec la scrupuleuse exactitude des maîtres hollandais; soucieux de vérité morale, il a exprimé, mieux qu'aucun portraitiste, la ressemblance fondamentale et ce qu'on pourrait appeler le permanent de ses modèles, sans jamais s'égarer dans l'impersonnel ou l'abstrait.

Pour faire ses portraits, il établit d'abord sur papier blanc ou sur papier teinté une

série d'esquisses au fusain, au crayon rouge, au crayon noir, à la pointe d'argent, à la plume, les rehaussant de lavis noirs ou colorés ; esquisses très poussées, recommencées jusqu'à parfaite exécution du détail et que les connaisseurs comparent et préfèrent parfois aux peintures qui en résulteront ; il prend des notes sur les tons de la cheve-



Étude pour le portrait de Lady Vaux
Crayon teinté à Windsor Castle

lure, des yeux, de la carnation ; « les sourcils plus clairs que les cheveux », écrit-il sur un dessin qui doit servir pour le portrait de JACOB MEYER ; il réunit les documents, les multiplie, les accumule même, et quand il pense les posséder tous, il compose le portrait.

Composition où éclate la puissance de sa vision ; synthèse intelligente et presque géniale qui classe, coordonne et subordonne ; assigne à chaque élément la place qui

lui revient dans l'ensemble et d'où résulte une admirable unité ; abréviation rationnelle et sûre qui écarte le secondaire pour conserver l'essentiel, le mettre en valeur et créer un second personnage identique au premier. « En regardant les portraits de Holbein, dit M. Montégut, nous sommes sûrs de leur ressemblance intime avec les modèles ; et si nous ne devinons pas toujours ce que ceux-ci eurent d'attraits fugitifs ou intermittents, nous les saisissons dans leurs qualités continues, durables, et qu'ils ne pouvaient pas plus dépouiller que leur chair. C'est ainsi qu'ils étaient à toutes les heures du jour, quelles que fussent les passions qui les agitaient ; bien mieux, c'est ainsi qu'ils furent en dépit de tous les changements de leur chair, depuis le berceau jusqu'à la tombe, dans la jeunesse en fleur comme dans le soucieux âge mûr, comme dans la vieillesse ridée. Cette partie de nous-mêmes qui est inaccessible au changement, qui est notre véritable *moi*, Holbein la saisit et la fait saillir avec une habileté et une fermeté incomparables. » ([1])

On ne peut se défendre d'une certaine surprise à constater que, sauf exception, les personnages de Holbein sont laids. Est-ce à dire qu'il les ait choisis tels de préférence ou que sa génération fût pauvre en beaux spécimens d'humanité ? Les deux hypothèses sont bien invraisemblables. A y regarder de plus près, on trouvera là une nouvelle preuve que l'artiste fut sincère et exact. Les portraitistes, en s'efforçant de présenter leurs modèles sous le jour le plus favorable, ont faussé le goût du public : adopter telle pose qui atténue les défectuosités ordinaires d'un torse ou d'un visage ; insister sur telle grâce fugitive, présenter telle physionomie sous son aspect le plus aimable sont petites supercheries de courante pratique dans l'exécution des portraits sans parler des cas où d'un pinceau complaisant le peintre corrige la nature . . . C'est par accoutumance de l'œil aux modèles rectifiés que les modèles de Holbein, apparaissent laids ; mais Holbein ne s'est jamais soucié de rien embellir ; son modèle a choisi la pose qu'il a préférée, et sans songer à la faire valoir, le peintre a reproduit son image telle qu'elle était dans la réalité.

Si Holbein n'avait représenté que des personnages inconnus, bourgeois et bourgeoises d'Allemagne, de Suisse ou d'Angleterre, il faudrait bien s'en tenir aux témoignages des contemporains, à la technique réaliste du peintre, au caractère de sincérité qui se dégage de son œuvre pour affirmer la parfaite ressemblance — ressemblance physique et morale — de ses modèles et de ses portraits ; mais il a aussi fixé sur la toile nombre de personnages historiques dont le caractère essentiel, qui apparaît dans l'image, est précisément celui que l'histoire leur assigna ; par exemple, Erasme, Henry VIII, Jeanne Seymour en font foi.

« Erasme, dit un de ses biographes, était ami de la modération, du repos et de l'étude ; il vécut dans une lutte continuelle. Si des relations nombreuses, chères à son cœur, précieuses pour son esprit, flatteuses pour son amour-propre, lui firent trouver souvent ces conversations élégantes, ce commerce littéraire pour lequel il semblait si heureusement né, les brutales invectives et les grossières accusations de quelques-uns de ses adversaires tourmentèrent quelquefois sa vie et menacèrent même d'en troubler tout à fait le repos. Au milieu de ces nombreuses provocations, il ne se laissa que rarement emporter à des représailles que son goût délicat ne pouvait manquer de désavouer et qui n'altérèrent que passagèrement la douce et pénétrante sagesse dont il opposa le calme aux excès d'une époque aveugle et passionnée. » (Ad. Franck, *Erasme*.)

Modération, amour du repos et de l'étude, goût délicat, pénétrante sagesse, les mots sont-ils plus précis ou les traits représentés par Holbein ?

([1]) E. Montégut, Ouvr. cité.

Qui ne devine dans le portrait d'HENRY VIII une âme massive, lourde, capable de mouvements violents, orgueilleuse autant qu'elle est pesante, l'HENRY VIII de l'histoire enfin?

Et JEANNE SEYMOUR, dont la chronique fait un modèle de douceur, de bon sens et de simple dignité, n'est-elle pas tout entière dans ce « regard calme et grave, cette bouche ferme et close, ces mains posément croisées, mais sans mollesse, et cet air entendu que marque toute son attitude? »

On pourrait poursuivre le même rapprochement, confronter les originaux de l'histoire et les personnages de HOLBEIN ; en tous et toujours apparait un souci d'exactitude et de ressemblance qui, joint à une exécution impeccable, fait de l'artiste un grand maitre du portrait.

HOLBEIN n'eut pas d'élèves à proprement parler. Il ne tint pas école ; son œuvre ne comportait pas de collaboration, d'où naissent souvent émules et disciples. Au surplus, la perfection à laquelle il atteignit dans le dessin et le portrait n'est pas matière d'enseignement. Mais si cette perfection ne s'apprend pas, plus féconde qu'une méthode, elle éveille les vocations, dirige les efforts, inspire un idéal : portraitistes de France et d'Allemagne, miniaturistes d'Angleterre lui doivent une part de leur talent ; et RUBENS, en manière d'exercice, copiait avec profit (il en convint lui-même) les *Simulacres de la Mort.* Pas un maitre, et parmi les plus grands, ne peut fournir autant que HOLBEIN de modèles à imiter, et c'est une remarque souvent faite que les morceaux d'étude dans les écoles de dessin sont en partie empruntés au maitre d'Augsbourg.

Admiré de ses contemporains, à Bâle d'abord, puis dans toute l'Allemagne, sa renommée s'étendit aux Pays-Bas, à l'Angleterre, à l'Europe entière ; elle survécut à sa génération, affronta sans défaillance la périlleuse épreuve des siècles classiques, en sortit même agrandie. HOLBEIN a résisté au temps, comme il s'est imposé à tous les pays ; sa gloire, solidement assise, le place au rang des maîtres incontestés ; le peintre allemand du XVIe siècle appartient aujourd'hui à l'art universel.



Sceau de Holbein
Musée de Bâle

BIBLIOGRAPHIE DE HOLBEIN

R. N. Wornum: *Hans Holbein the Younger.* Londres 1868.

Woltmann: *Holbein und seine Zeit.* 2e édition, Leipzig 1874—1876, 2 volumes.

Ed. His: *Dessins d'ornements de Hans Holbein.* Paris 1886.

Paul Mantz: *Hans Holbein.* Paris 1879.

Leithäuser: *Hans Holbein in seinem Verhältnisse zur Antike und zum Humanismus.* Hambourg 1886.

H. A. Schmid: *Hans Holbein des Jüngeren Entwickelung 1515—1526.* Bâle 1892.

Goette: *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder.* Strasbourg 1897.

Knackfuss: *Holbein der Jüngere.* 4e édition, Bielefeld 1902.

André Michel: *Histoire de l'Art,* Tome V.

F. Benoît: *Holbein.* Paris (sans date).

P. Gauthiez: *Holbein.* Paris (sans date).

P. Ganz: *Holbein.* Stuttgard 1911.

Les astérisques (*) placés au bas des Gravures à la suite des noms de villes renvoient aux notes explicatives données à la fin du volume

ŒUVRES DE JEUNESSE

SÉJOUR A BÂLE ET A LUCERNE

1514—1519



• Bâle, Musée Municipal — H. 0,375, L. 0,302

La Vierge et l'Enfant

1514



* Carlsruhe, Galerie grand ducale

H. 0,73, L. 1,14

Portement de Croix

1515



*Carlsruhe, Galerie grand ducale

H. 0,73, L. 1,14

Le Couronnement d'Épines (Verso du Portement de Croix)

1515



* Zurich, Bibliotheque Municipale

Dessus de Table exécuté pour Hans Baer de Bâle

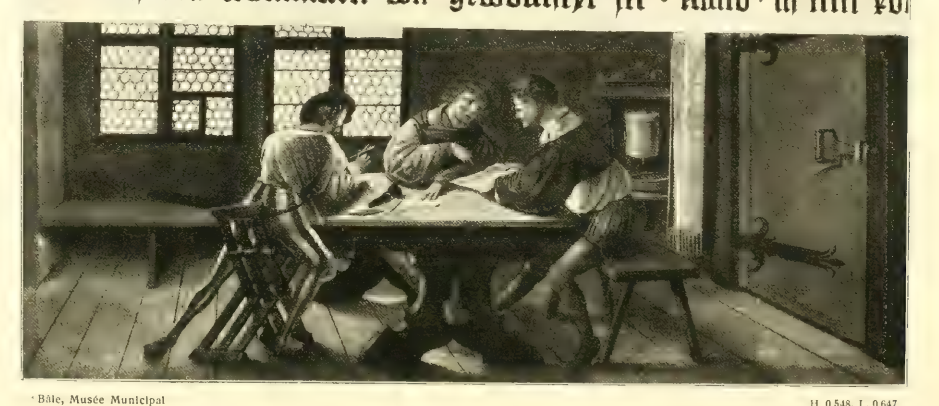
*Zurich, Bibliothèque Municipale

Dessus de Table, exécuté pour Hans Baer de Bâle
1515



Dessus de Table exécuté pour Hans Baer de Bâle (Détail)

Wer jemand hie der gern welt lerñen dütsch schriben · und läsen uß dem aller
kürtzisten grundt den jeman erdencken kan do durch ein jeder der vor nit ein
büchstaben kan der mag kürtzlich und bald begriffen ein grundt do durch er
mag von im selber lerñen sin schuld uff schriben und läsen · und wer es
nit gelernnen kan so ungeschickt were den will ich um̄ nüt und ver
geben gelert haben und gantz nüt von im zü lon nemen er syg ·
wer er well burger ouch handtwercks gesellen frowen und ju
nckfrouwen · wer sin bedarff · der kum̄ har in · der wirt druwlich
gelert um̄ ein zimlichen lon · Aber die jungen knaben und mei
lin noch den fronuasten wie gewonheyt ist · Anno · m cccc xvi



Bâle, Musée Municipal

H. 0,548, L. 0,647

Magister apprenant à écrire à deux Ouvriers (Recto d'une Enseigne d'École)

1516

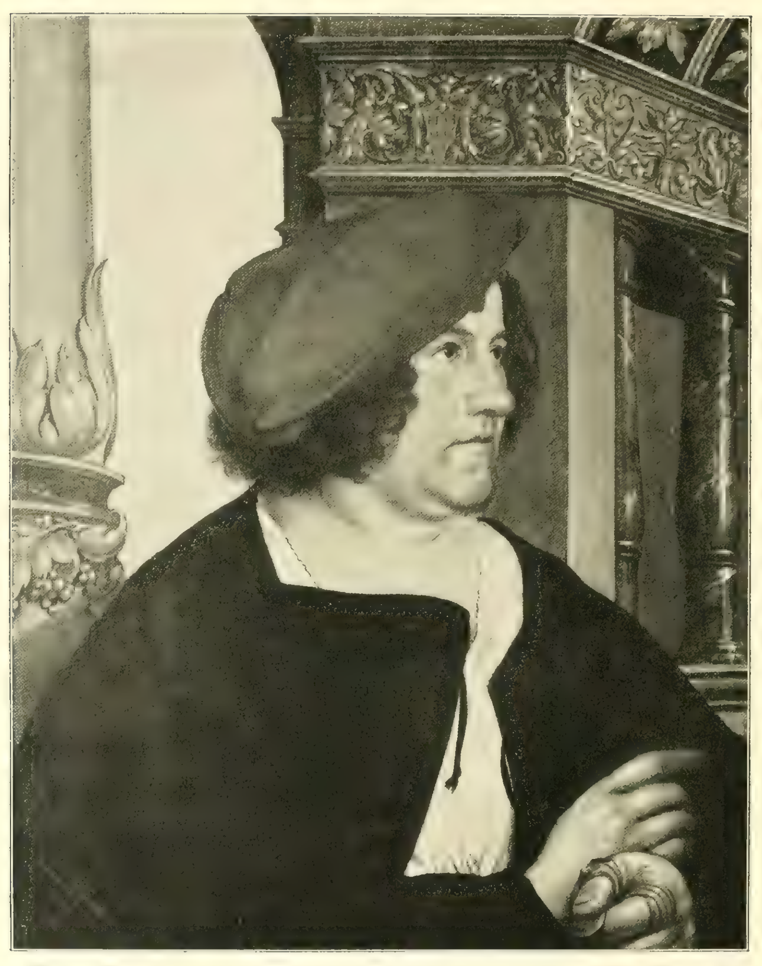
Wer Jemandt hie der gern welt lernen Dütsch schriben und läsen
uß dem aller kürtzisten grundt den Jeman erdencken kan do durch
ein Jeder der vor nit ein büchstaben kan der mag kürtzlich und bald
begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld
uff schribē und läsen und wer es nit gelernen kan so ungeschickt
were den will ich um̄ nut und vergeben gelert haben und gantz nüt
von jm zů lon nem̄en er sig wer er well burger oder hantwercks ge
sellen frouwen und junckfrouwen wer sin bedarff der kum̄ har jn der
wirt druwlich gelert um̄ ein zimlichen lon · aber die jungē knabē
und meitlin noch den fronvasten wie gewonheit ist · 1516 .



· Bâle, Musée Municipal H. 0,548, L. 0,617

Magister et sa Femme instruisant des Enfants (Verso d'une Enseigne d'École)

1516



*Bâle, Musée Municipal H. 0,38, L. 0,306

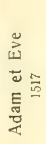
Le Bourgmestre Jacques Meyer
1516



* Bâle, Musée Municipal — H. 0,38, L. 0,306

Dorothée Kannengiesser, Épouse de Jacques Meyer

1516



* Bâle, Musée Municipal

Adam et Eve
1517

Papier collé sur Bois, H. 0,30, L. 0,357



* New-York, Metropolitan-Museum

H. 0,39, L. 0,278

Bénédict de Hertenstein

1517



Lucerne, Knœrrsches Haus — Fresque, H. 1,36, L. 0,65

Lucrèce se donnant la Mort

1517

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1514—1519



* Bâle, Musée Municipal H. 0,228, L. 0,211

Saint Jean



* Bâle, Musée Municipal H. 0,228, L. 0,211

Tête de la Vierge



*Bâle, Musée Municipal H 1,42. L. 1,53

La Cène



* Bâle, Musée Municipal H. 1,325, L. 1,325

Le Christ au Mont des Oliviers



Bâle, Musée Municipal — H. 1,325, L. 1,645

L'Arrestation du Christ



Bâle, Musée Municipal

H. 1,37, L. 1,15

La Flagellation



* Bâle, Musée Municipal — H. 1,335, L. 1,555

Pilate se lave les Mains

SECOND SÉJOUR A BÂLE

1519—1526



* Bâle, Musée Municipal — H. 0,278, L. 0,275

Boniface Amerbach

1519



*Bâle, Musée Municipal — H. 0,385, L. 0,307

Armoiries du Bourgmestre Jacques Meyer

(Verso du Portrait de 1516)

1520



*Bâle, Bibliothèque de l'Université — H. 0,287, L. 0,208

Armoiries de Petrus Fabrinus, Recteur de l'Université de Bâle

1523

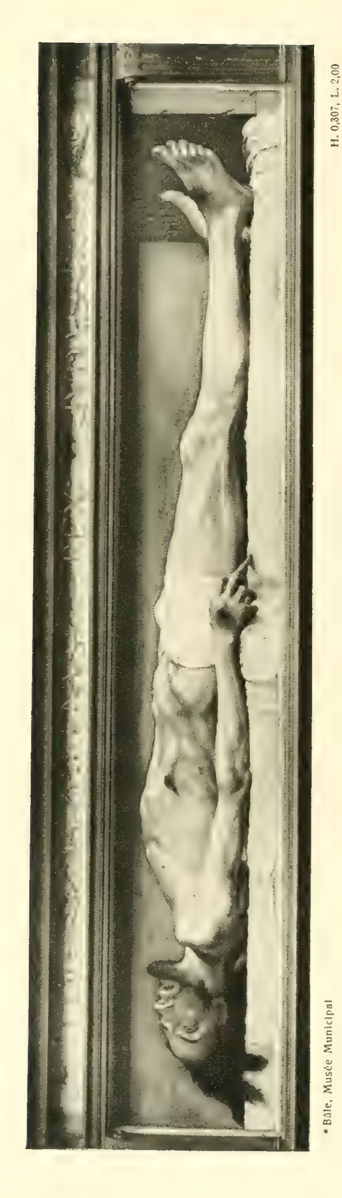


*Bâle, Musée Municipal H. 0,498, L. 0,495

Les Ambassadeurs des Samnites devant Curius Dentatus

(Fragment d'une Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle)

1521—1522



* Bâle, Musée Municipal

Le Christ au Tombeau (Prédelle)
1521

H. 0,307, L. 2,00



Bâle, Musée Municipal

Le Christ au Tombeau
(Détail)
1521



* Carlsruhe, Galerie grand ducale H. 1,11, L. 0,38

Saint George

Volet d'Autel

1522



*Carlsruhe, Galerie grand-ducale H. 1,11. L. 0,35

Sainte Ursule

Volet d'Autel

1522



* Soleure, Musée Municipal H. 1,40, L. 1,00

La Vierge avec l'Enfant, un Évêque et Saint Ours (La Madone de Soleure)

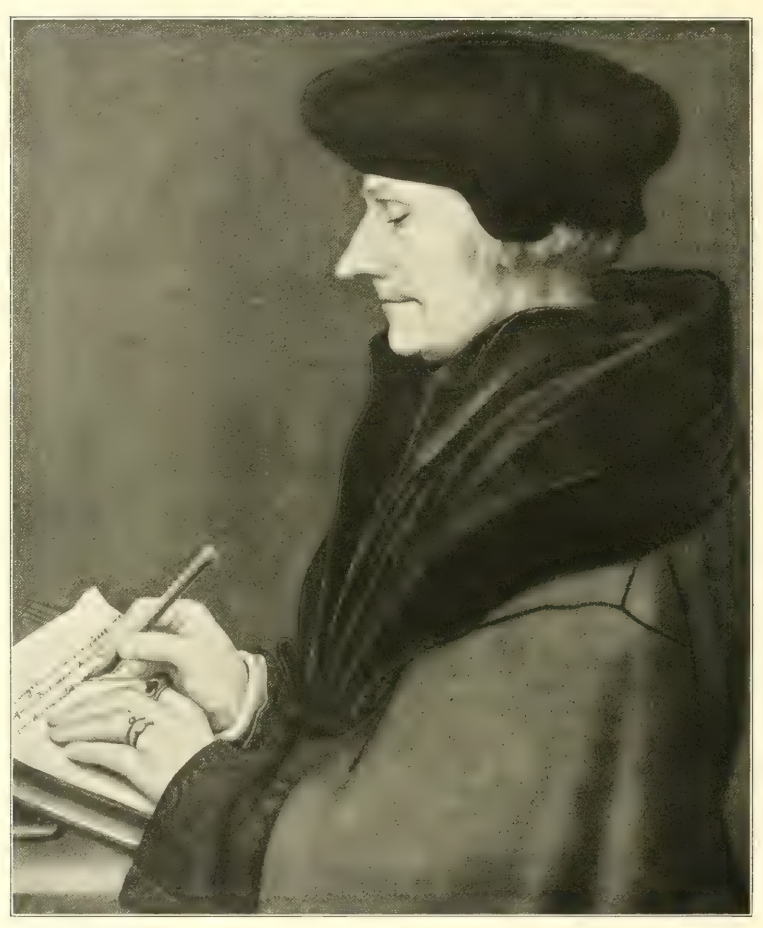
1522



* Longford Castle, Comte de Radnor — H 0,76, L 0,51

Erasme

1523



*Bâle, Musée Municipal — Papier sur Bois, H. 0,366, L. 0,30

Erasme
1523



* Paris, Louvre H. 0,43, L. 0,33

Erasme

1523



* Bâle, Musée Municipal H. 0,347, L. 0,265

Dorothée d'Offenburg en Laïs de Corinthe
1526



* Bâle, Musée Municipal — H. 0,335, L. 0,263

Dorothée d'Offenburg en Vénus

1526

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1519—1526



* Bâle, Musée Municipal

Christ de Douleur



Chaque Tableau H. 0,287, L. 0,193

Mère de Douleur



* Bâle, Musée Municipal H. 1,50, L. 1,485

La Passion
(Volets extérieurs d'un Triptyque)



Bâle, Musée Municipal H. 0,68, L. 0,324

La Passion (Détail)

Le Christ au Mont des Oliviers



Bâle, Musée Municipal H. 0,737, L. 0,324

La Passion (Détail)

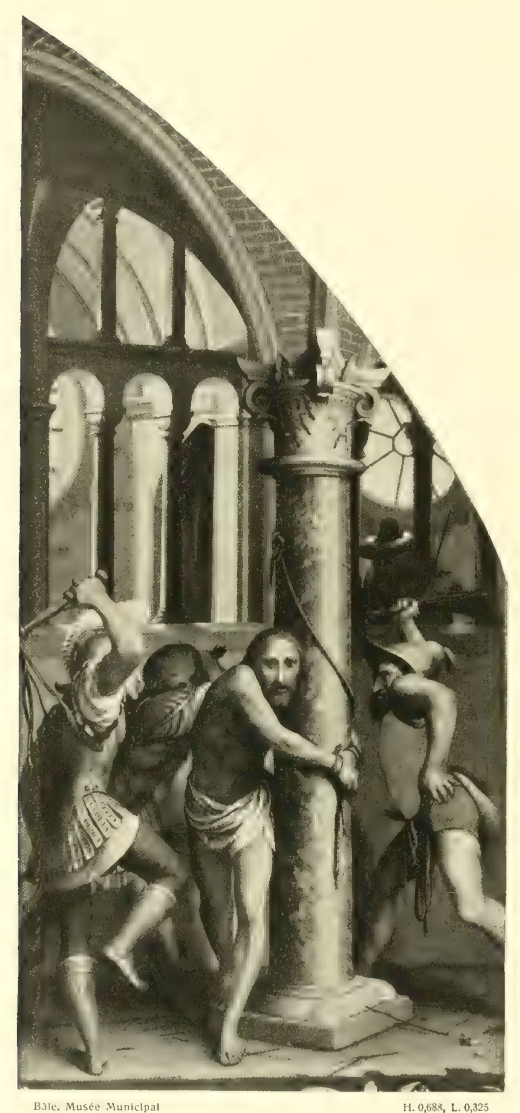
L'Arrestation



Bâle, Musée Municipal — H. [illegible] L. [illegible]

La Passion (Détail)

Le Christ devant Caïphe



Bâle, Musée Municipal — H. 0,688, L. 0,325

La Passion (Détail)

La Flagellation



Bâle, Musée Municipal — [illegible]

La Passion (Détail)

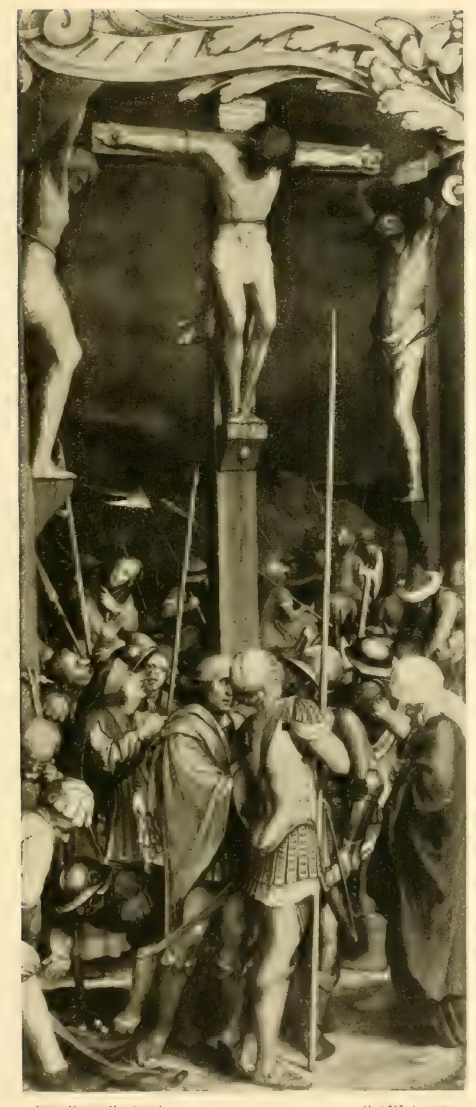
Le Christ tourné en Dérision



Bâle, Musée Municipal H. 0,757, L. 0,324

La Passion (Détail)

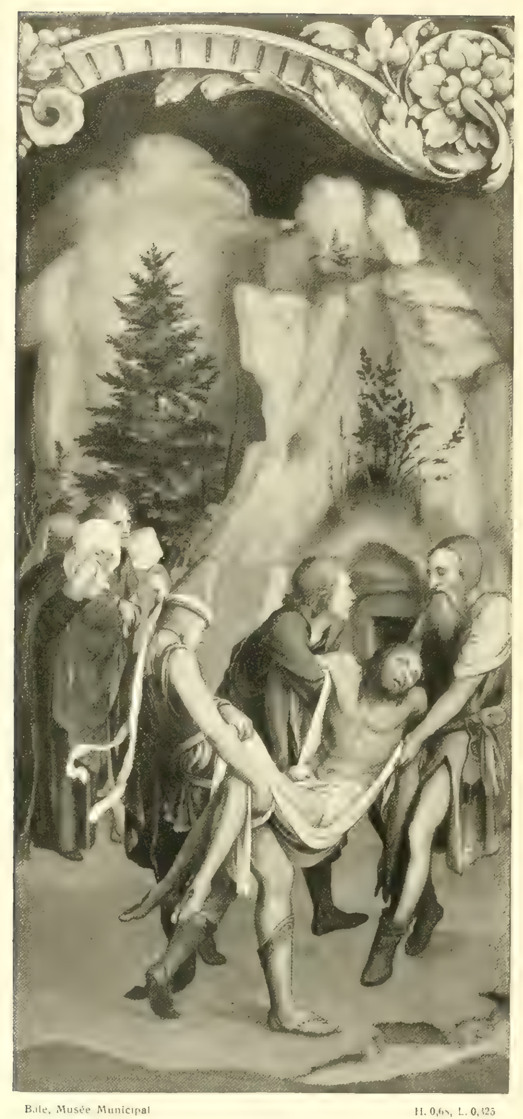
Le Christ portant la Croix



Bâle, Musée Municipal — H. 0,757, L. 0,328

La Passion (Détail)

La Crucifixion



Bâle, Musée Municipal H. 0,68, L. 0,325

La Passion (Détail)
L'Ensevelissement



• Bâle, Musée Municipal H. 1,115, L. 0,937

La Cène

(Milieu d'un Triptyque)



* Fribourg en Brisgau, Cathédrale (Chapelle de l'Université) H. 2,27, L. 1,08

L'Adoration des Bergers

(Volet d'Autel)



* Fribourg en Brisgau, Cathédrale (Chapelle de l'Université) [illegible]

L'Adoration des Rois

(Volet d'Autel)



Fribourg en Brisgau, Cathedrale (Chapelle de l'Université)

L'Adoration des Bergers (Détail)



Fribourg en Brisgau, Cathédrale (Chapelle de l'Université)

L'Adoration des Rois (Détail)



La Haye, Mauritzhuis | H. 0,45, L. 0,34

Une jeune Dame



* Bâle, Musée Municipal

Volets de l'Orgue de la Cathédrale de Bâle

H 2,82, L 4,51



Bâle, Musée Municipal H. 2,82, L. 1,65

L'Empereur Henri II et la Cathédrale de Bâle
(Volet gauche de l'Orgue)



Bale, Musee Municipal — [illegible]

Marie avec l'Enfant glorifiés par des Anges

(Volet droit de l'Orgue)





Bâle, Musée Municipal

Chaque Tableau H. 2,43, L. 0,62

L'Impératrice Cunégonde

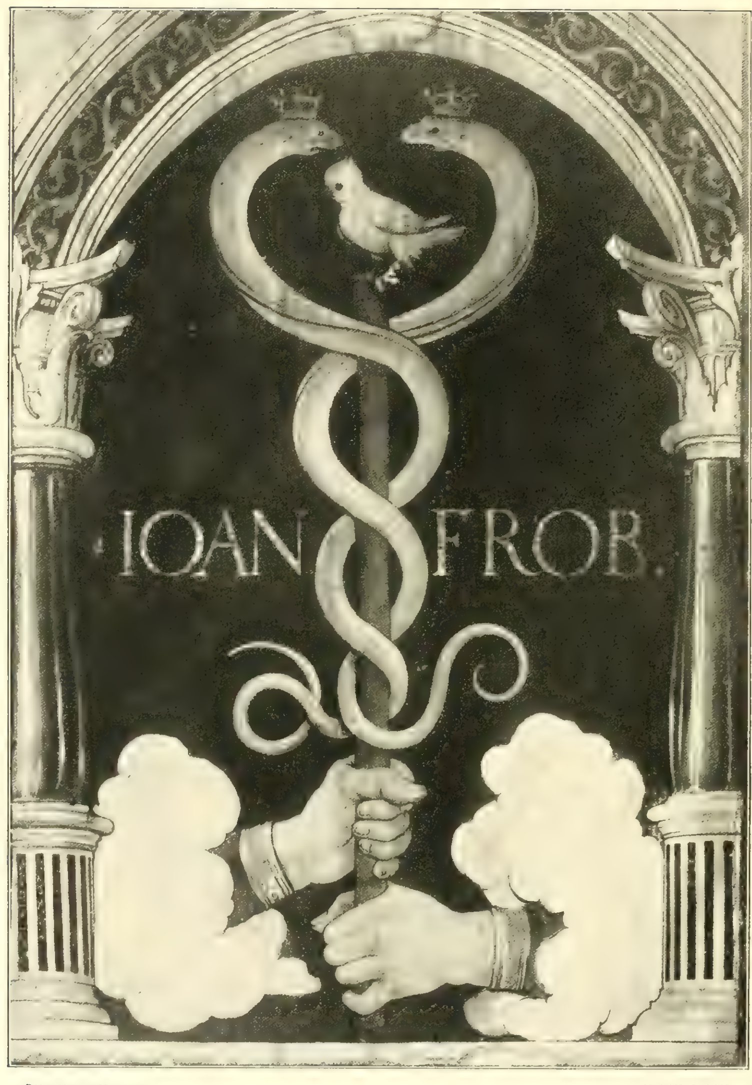
L'Évêque St. Pantale

(Petits Volets de l'Orgue)



Darmstadt, Palais grand ducal H. 1,44. L. 1,01

La Vierge du Bourgmestre Jacques Meyer



Bâle, Musée Municipal H. 0,445, L. 0,317

L'Emblème de l'Imprimeur Jean Froben

PREMIER SÉJOUR EN ANGLETERRE

1526—1528



*Londres, Edward Huth H. 0,742, L. 0,59

Sir Thomas More
1527



*Londres, Lambeth Palace H. 0,761, L. 0,653

Guillaume Warham, Archevêque de Canterbury

1527



* Paris, Louvre — H. 0,82, L. 0,67

Guillaume Warham, Archevêque de Canterbury
1527



* Windsor, Château

H. 0,814, L. 0,66

Sir Henry Guildford
1527



* Paris, Louvre

H. 0,83, L. 0,67

Nicolas Kratzer, Astronome d'Henri VIII

1528



Dresde, Musée Royal H. 0,35, L. 0,35

Thomas Godsalve et son Fils John
1528

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1526—1528



*Dalkeith Palace, Duc de Buccleuch — H. 0,913, L. 1,017

Sir Nicolas Carew, Grand Écuyer d'Henri VIII



Paris, Louvre H. 0,39, L. 0,31

Sir Henry Wyat



* Londres, Miss Guest of Inwood — H. 0,47, L. 0,37

Sir Bryan Tuke



Hampton Court, Galerie Royale

H. 0,767, L. 0,952

« Noli me tangere »

TROISIÈME SÉJOUR A BÂLE

1528—1531



*Bâle, Musée Municipal — Papier sur Bois, H 0,795, L 0,655

La Femme et les Enfants de l'Artiste

1528—1529

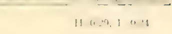


Bâle, Musée Municipal — H. 0,18, L. 0,20 — H. 0,25, L. 0,20

Le Roi Roboam menace les Conseillers et les Anciens du Peuple
(Fragments d'une Fresque décorant autrefois la Salle du Grand Conseil à Bâle)
1530







Bâle, Musée Municipal

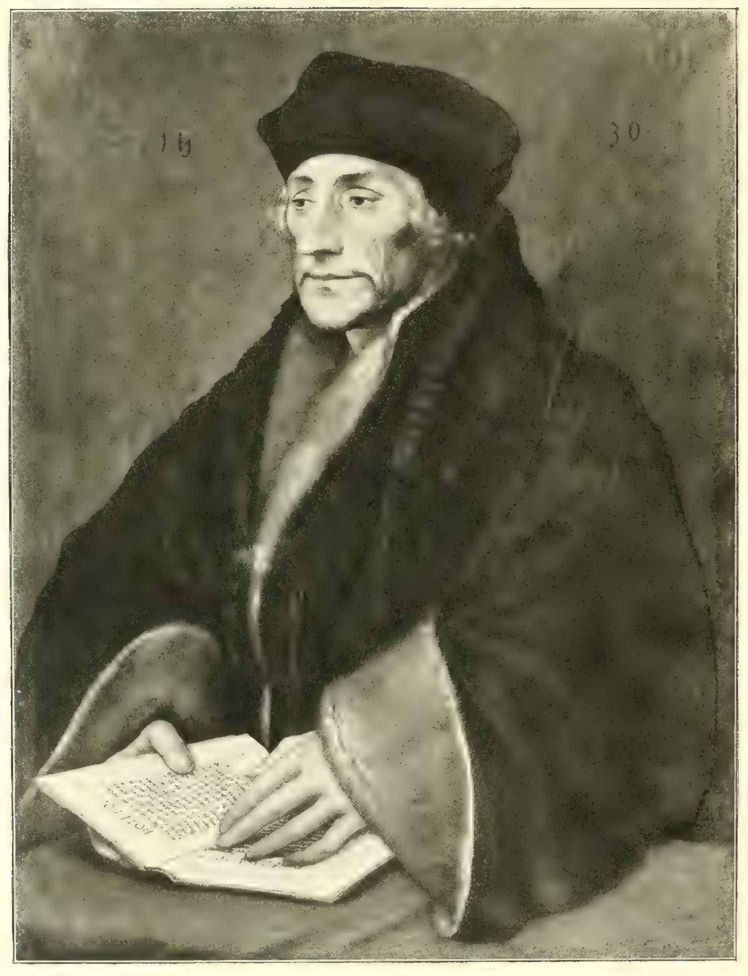
H. 0,29, L. 0,29

H. 0,29, L. 0,24

Le Roi Roboam menace les Conseillers et les Anciens du Peuple

(Fragments d'une Fresque décorant autrefois la Salle du Grand Conseil à Bâle

1530)



Parme, Galerie — H. 0,33, L. 0,25

Erasme
1530

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1528—1531



Bâle, Musée Municipal

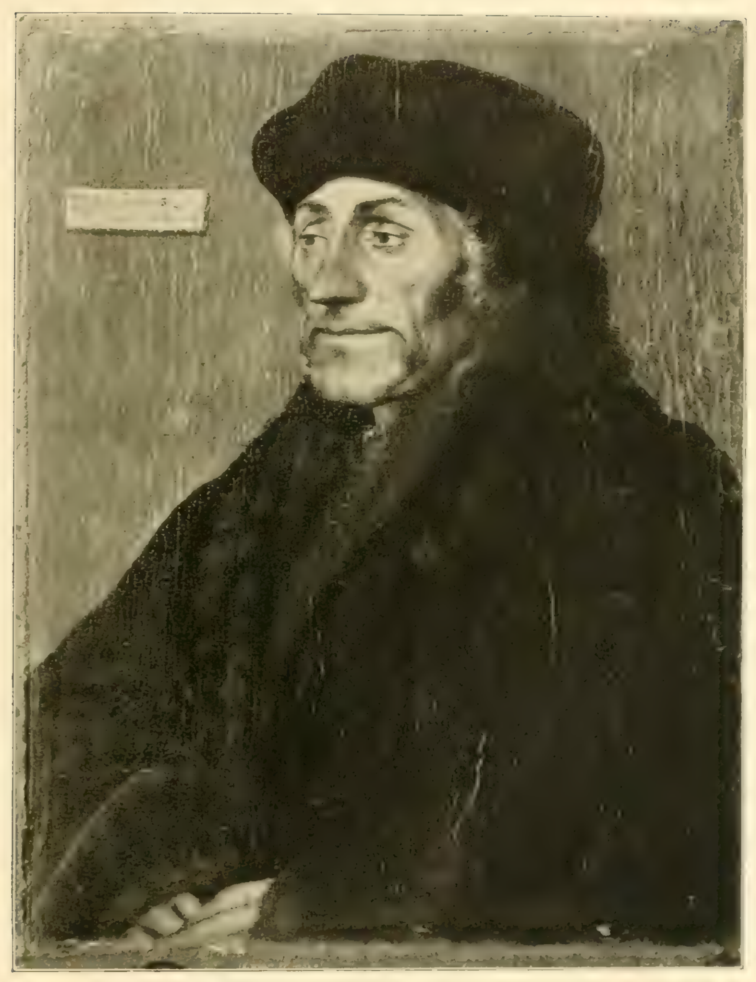
Portrait de jeune Femme



*Bâle, Musée Municipal

Diamètre 0,10

Erasme



* New-York, Metropolitan-Museum H. 0,187, L. 0,145

Erasme



* Hanovre, Musée Royal — Diametre 0,12

Melanchthon



* Hanovre, Musée Royal — Diametre 0,12

(Verso du précédent)

DEUXIÈME SÉJOUR EN ANGLETERRE

1532—1543

A. AVANT L'ENTRÉE DE L'ARTISTE AU SERVICE D'HENRI VIII

1532—1536/37



* Berlin, Musée Royal — H. 0,963, L. 0,857

Le Marchand Georges Gisze

1532



*Windsor, Château H. 0,60, L. 0,45

L'Orfèvre Hans d'Anvers
1532



Vienne, Comte de Schonborn — H. 0,40, L. 0,31

Un Membre de la Famille Wedigh, de Cologne

1532



* Berlin, Musée Royal — H 0,39, L. 0,30

Hermann Hillebrandt Wedigh, de Cologne
1533



* Brunswick, Musée ducal — H. 0,60, L. 0,45

Cyriacus Fallen

1533



* Windsor, Château

H 0,59, L. 0,44

Derich Born, de Cologne

1533



* Vienne, Musée Impérial — H. 0,48. L. 0,35

Derich Tybis, de Duisburg

1533



* La Haye, Mauritzhuis H 0,59, L 0,625

Robert Cheseman, Fauconnier d'Henri VIII

1533



Londres, Nationalgallery H. 2,06 L. 2,09

Les Ambassadeurs Jean de Dinteville et Georges de Selve, Évêque de Lavour

1533



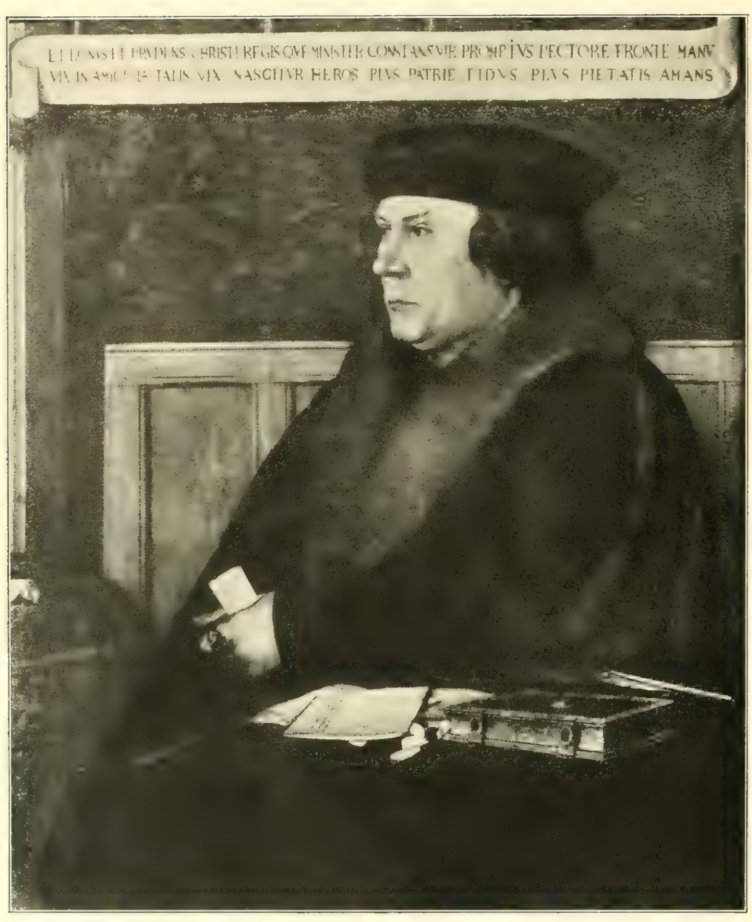
* Bruxelles, Mme. L. Goldschmidt-Przibram — Diamètre 0,125

Un jeune Homme
1533



(Vienne, Musée Impérial) Diamètre 0.12

Un Attaché à la Cour d'Henri VIII et sa Femme



Tyttenhanger-Park, Comte de Caledon — H. 0,76, L. 0,61

Thomas Cromwell, Lord-Chancelier d'Angleterre

1534



* Petworth, Lord Leconfield — H 0,5[illegible] L 0,424

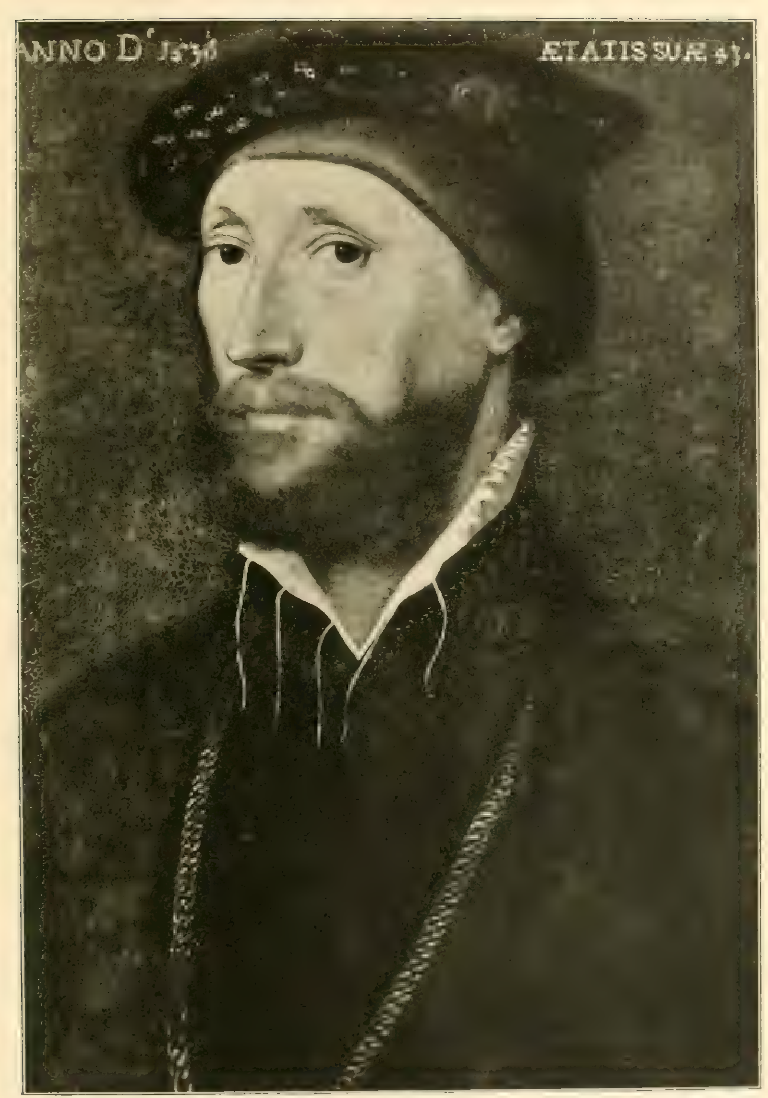
Derich Born. de Cologne
1536



Florence, Offices — H 0,47, L 0,36

Sir Richard Southwell

1536



* Londres, Hamon le Strange, Esq. H 0,39, L 0,27

Sir Thomas Le Strange

1536

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1532 – 1536/37



* Hampton Court, Galerie Royale — H. 0,463, L. 0,3?8

Reskymer



*Londres, Georges Salting — Diamètre 0,13

L'Orfèvre Hans d'Anvers



* Château de Ripaille s. Thonon, F. Engel-Gros H. 0,096, L. 0,093

Un Attaché à la Cour d'Henri VIII



*Dresde, Galerie Royale H. 0,925, L. 0,754

Le Sieur de Morett

DEUXIÈME SÉJOUR EN ANGLETERRE

1532—1543

B. AU SERVICE D'HENRI VIII

1536/37—1543



Vienne, Musée Impérial H. 0.65, L. 0.48

Jane Seymour, Reine d'Angleterre

1536



* Althorp, Comte Spencer H. 0,28, L. 0,19

Henri VIII, Roi d'Angleterre
1537



* Londres, Nationalgallery — H. 1,78, L. 0,81

La Princesse Christine de Danemark

1538



Hanovre, Musée Royal

H. 0,535, L. 0,43

Edouard VI, Enfant

1538—1539



Windsor, Château

H. 0,762, L. 0,559

Thomas Howard, Duc de Norfolk
1538—1539



* Paris, Louvre

Parchemin sur Toile, H. 0,66, L. 0,49

La Princesse Anne de Clève

1539



* Rome, Galerie Nationale — H. 0,882, L. 0,75

Henri VIII, Roi d'Angleterre

1539



Londres, Colnaghi & Cie. H. 0,736, L. 0,50

Catherine Howard, Reine d'Angleterre
1540—1541



* Vienne, Musée Impérial

H. 0,47, L. 0,35

Un jeune Homme

1541



* Berlin, Musee Royal | H 0,47, L. 0,36

Un Inconnu
1541



· La Haye, Mauritzhuis H. 0,25, L. 0,19

Le Gentilhomme au Faucon
1542



*Londres, Barbers Hall H. 1,80, L. 3,12

Le Roi Henri VIII confère à la Corporation des Barbiers et Chirurgiens sa Charte de Privilèges

1541—1543



* Vienne, Musée Impérial — H. 0,63, L. 0,48

Sir John Chambers, Médecin d'Henri VIII

1543



*Boston, Mrs. Gardner H. 0,46, L. 0,36

Sir William Butts
1543



*Boston, Mrs. Gardner

H. 0,46, L. 0,36

Lady Margaret Butts

1543



Florence, Offices — H. 0,35, L. 0,28

Portrait de l'Artiste par lui-même

1543

TABLEAUX SANS DATE PRÉCISE

1536 37—1543



* Bulstrode-Park, Sir John Ramsden, B. H. 0,435, L. 0,435

Un Musicien



Bâle, Dr. Rudolph Geigy — H. 0,37, L. 0,30

Portrait d'Homme

(Probablement Portrait de l'Artiste par lui-même)



* Francfort s Mein, Institut Staedel — H. 0,31, L. 0,245

Sir George de Cornwall



Vienne, Musée Impérial H. 0,22, L. 0,18

Une Dame anglaise



* Bâle, Musée Municipal H. 0,322, L. 0,254

Portrait d'Homme



' Berlin, Musée Royal

H. 0,51, L. 0,37

Portrait d'Homme



* Windsor, Major Charles Palmer H. 0,42, L. 0,32

Une Dame anglaise

(Probablement Marguerite Wyat, Lady Lee)



* Vienne, Comte Lanckoronski H. 0,285, L. 0,23

Une Dame anglaise
1540—1541



MINIATURES



* Munich, Ancienne Pinacotheque H. 0,08, L. 0,06

Derich Born

1533



* La Haye, Château Royal Diamètre 0,034

Un jeune Homme



* Londres, Mr. Vernon Watney
Diametre 0,038

Une Dame de la Cour d'Angleterre
(dite Jane Seymour)



* Londres, Musée de South Kensington
Diamètre 0,045

Anne de Clève, Reine d'Angleterre
1539



* Londres, Pierpont Morgan — Diametre 0,051

Mrs. Pemberton



Londres, Duc de Buccleuch — Diamètre 0,051

Catherine Howard, Reine d'Angleterre



Windsor, Château — Diametre 0,017

Charles Brandon, Fils du Duc de Suffolk

1541



* Windsor, Château — Diamètre 0,047

Henri Brandon, Fils du Duc de Suffolk

1535



Windsor, Château — Diametre 0,055

Lady Elisabeth Audley



* Windsor, Château — Diamètre 0,058

Catherine Howard, Reine d'Angleterre



* Munich, Musée bavarois Diamètre 0,05

Portrait d'Homme



* Londres, Collection Wallace Diametre 0,03

Portrait de l'Artiste par lui-même

PEINTURES DÉCORATIVES PERDUES

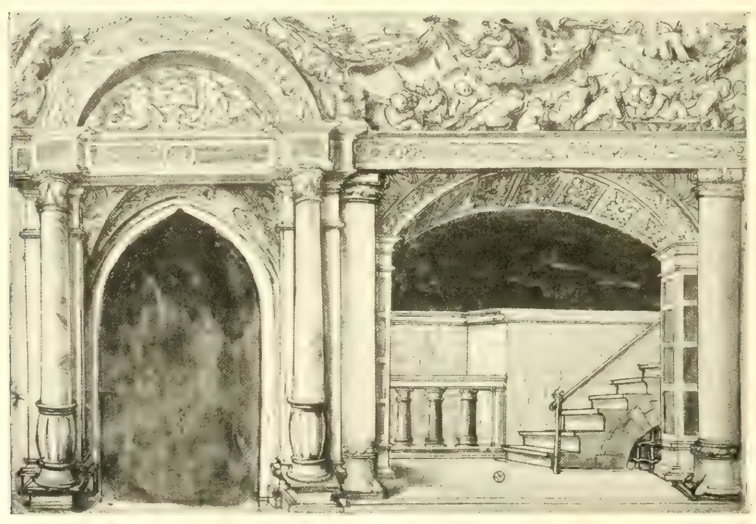
D'APRÈS DES DESSINS ORIGINAUX ET DES COPIES



Bâle, Musée Municipal — Reconstruction de A. Landerer

Fresque décorant la Façade de la Maison Hertenstein à Lucerne





Bâle, Musée Municipal

Dessins pour les Peintures de la Maison Hertenstein

I. Leaina devant les Juges. II. Décoration du Rez-de-chaussée



Lucerne, Bibliothèque Municipale — Copie de J. Schwegler, 1825

Chasse aux Cerfs près du Château de Buonas

Fresque décorant autrefois la Salle du troisième Étage



Lucerne, Bibliothèque Municipale — Copie de J. Schwegler, 1825

Jacques de Hertenstein à la Chasse aux Canards

Fresque décorant autrefois la Salle du troisième Étage



Lucerne, Bibliothèque Municipale — Copie de 1825

Chasse aux Lièvres

Fresque décorant autrefois la Salle du troisième Étage



Lucerne, Bibliothèque Municipale — Copie de 1825

La Fontaine de Jouvence

Fresque décorant autrefois la Salle du troisième Étage

Fresques de la Maison Hertenstein à Lucerne



Lucerne, Bibliothèque Municipale — Copie de J. Schwegler, 1825

La Charrette aux Mendiants

Fresque décorant autrefois la Salle du troisième Étage



Près de Liebenau — Copie de J. Schwegler, 1825

La Procession

Fresque décorant autrefois une Chambre du troisième Étage



Pres de Liebenau — Copie de J. Schwegler, 1825

Les sept Patrons de la Famille Hertenstein

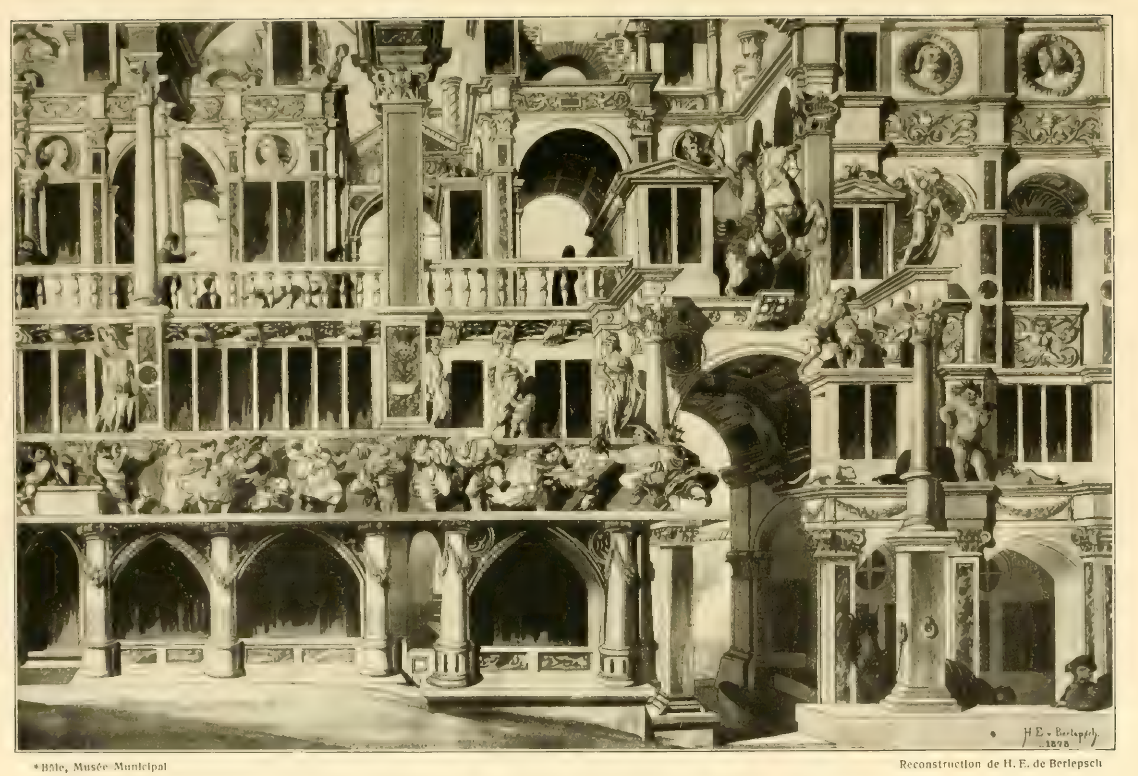
Fresque décorant autrefois une Chambre du troisième Étage



Près de Liebenau — Copie de J. Schwegler, 1825

Les quatorze saints Protecteurs

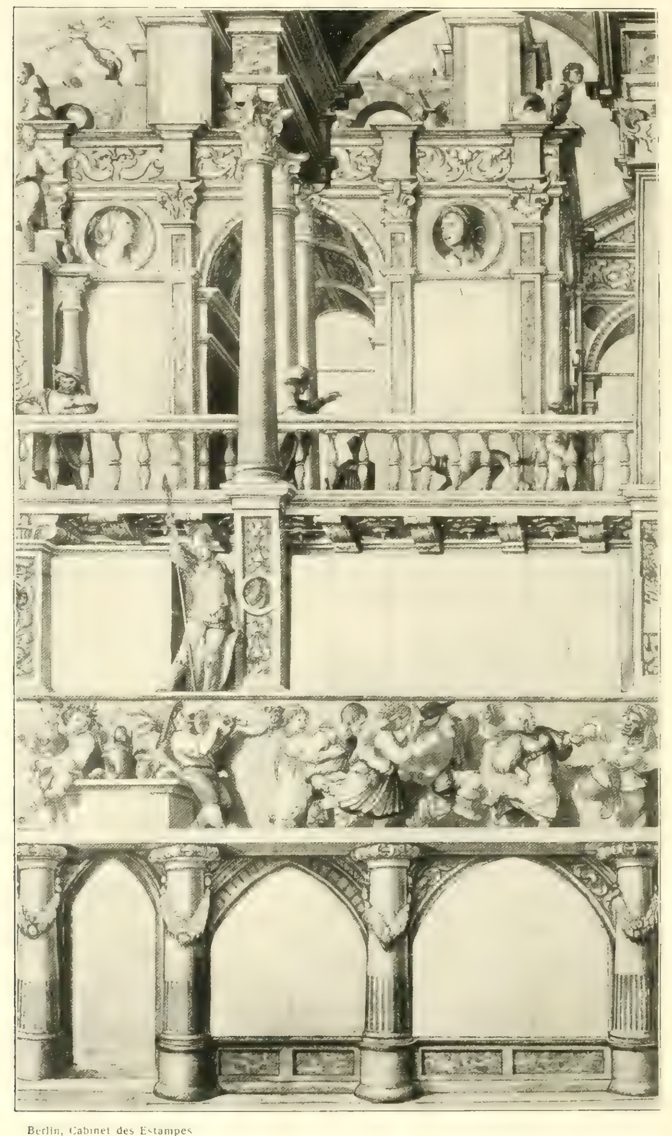
Fresque décorant autrefois une Chambre du troisième Étage



*Bâle, Musée Municipal

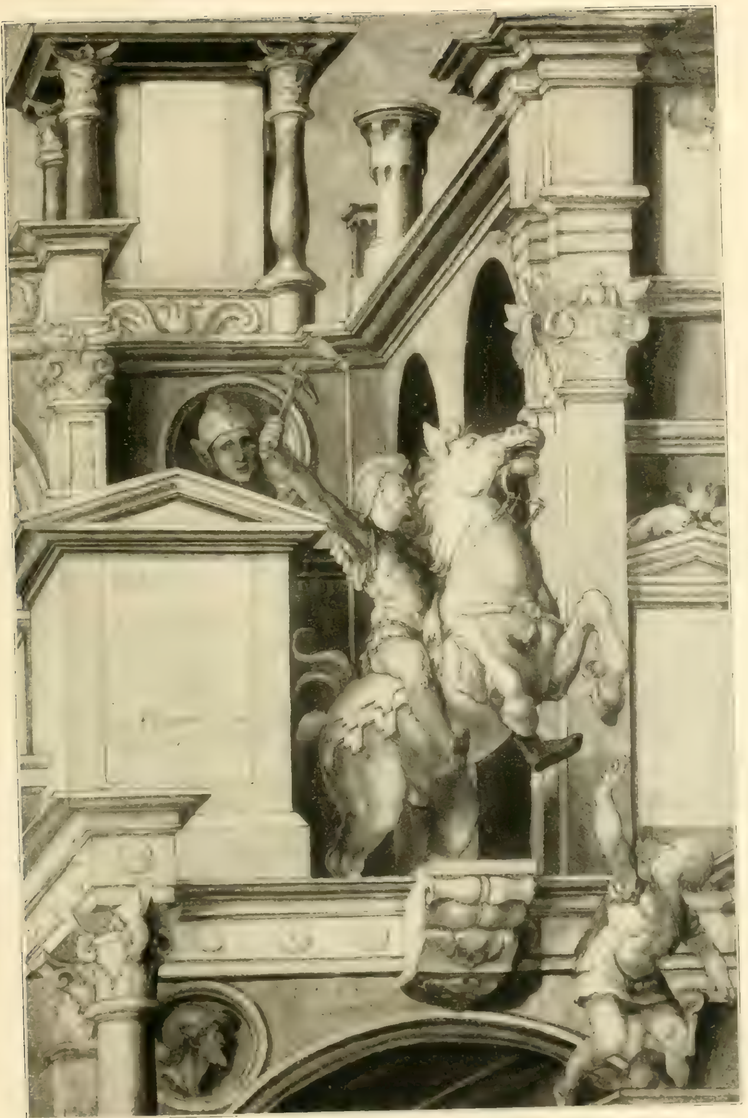
Reconstruction de H. E. de Berlepsch

Fresque décorant la Façade de la Maison « A la Danse » à Bâle



Berlin, Cabinet des Estampes

Côté de la Maison « A la Danse » donnant sur la „Eisengasse"



Bâle, Musée Municipal — Copie de Niklaus Rippel, 1590

Fresque de la Maison « A la Danse » (Détail)



Bâle, Musée Municipal

Copie de Niklaus Rippel, 1623

Fresque de la Maison A la Danse (Détail). Danse de Paysans



* Bâle, Musée Municipal

Le Roi Sapor humilie l'Empereur Valérien

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à l'Hôtel de Ville de Bâle



Bâle, Musée Municipal

D'après une Esquisse d'Holbein

Charondas se donne la Mort

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle



Bâle, Musée Municipal

Copie de H. Hess, 1817

Charondas se donne la Mort

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle

1521



Bâle, Musée Municipal — D'après un Dessin d'Holbein

Le Philosophe Zaleucus se fait crever un Œil

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle



Bâle, Musée Municipal

Copie de H. Hess, 1817

Le Philosophe Zaleucus se fait crever un Œil

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle



Bâle, Musée Municipal | Copie de H. Hess, 1817

Curius Dentatus repousse les Ambassadeurs des Samnites

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle



* Bâle, Musée Municipal — Copie du XVIe Siècle

La Justice rappelant les Membres du Conseil à leur Devoir

Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle





Bâle, Musée Municipal

Copie du XVIe Siècle

La Tempérance

La Sagesse

Fresques décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle

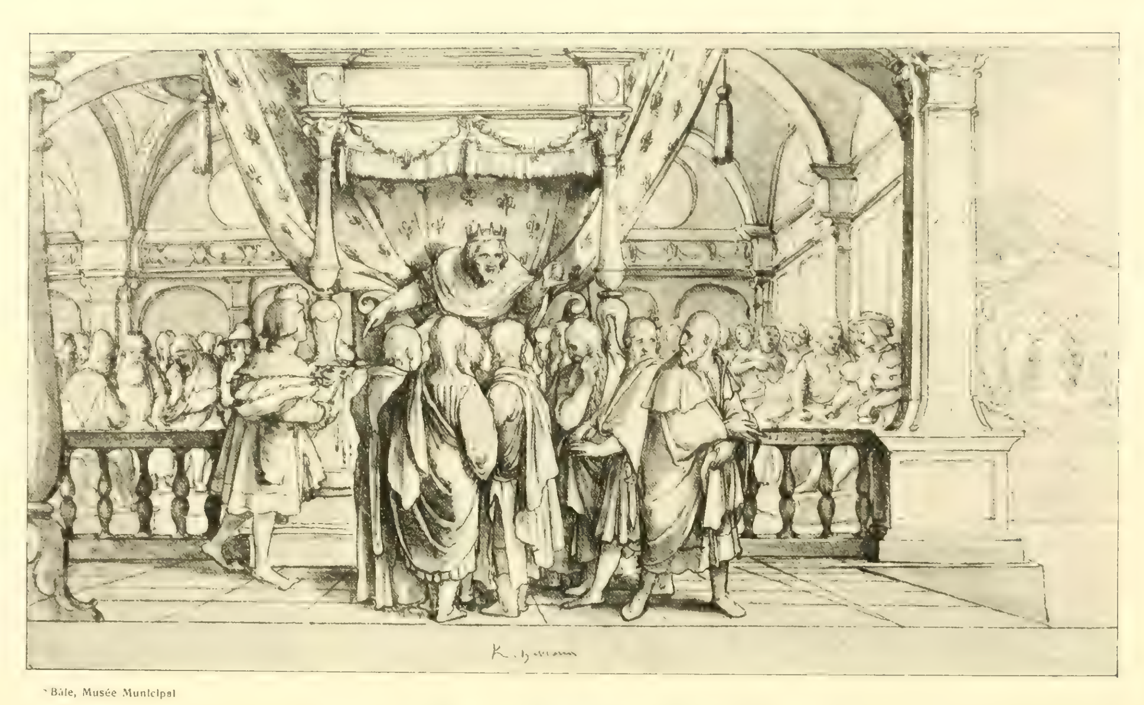


Bâle, Musée Municipal — Copie du XVIe Siècle

Le Roi David — Le Christ

Fresques décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle

1523



Bâle, Musée Municipal

Le Roi Roboam menace les Conseillers et les Anciens du Peuple
Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle
1530—1531



A Bâle, Musée Municipal

Le Prophète Daniel maudit Saül
Fresque décorant autrefois la Salle du Grand-Conseil à Bâle
1530—1531



* Dresde, Musée Royal

H. 0,79, L. 0,54

La Mort de Virginie

Copie d'une Fresque perdue



*Londres, Musée Britannique

D'après un Dessin d'Holbein (1561

Le Triomphe de la Richesse

Fresque décorant autrefois la Salle des Fêtes du Stahlhof à Londres



Londres, Musée Britannique

Copie de Jan de Bischop

Le Triomphe de la Richesse

Fresque décorant autrefois la Salle des Fêtes du Stahlhof à Londres

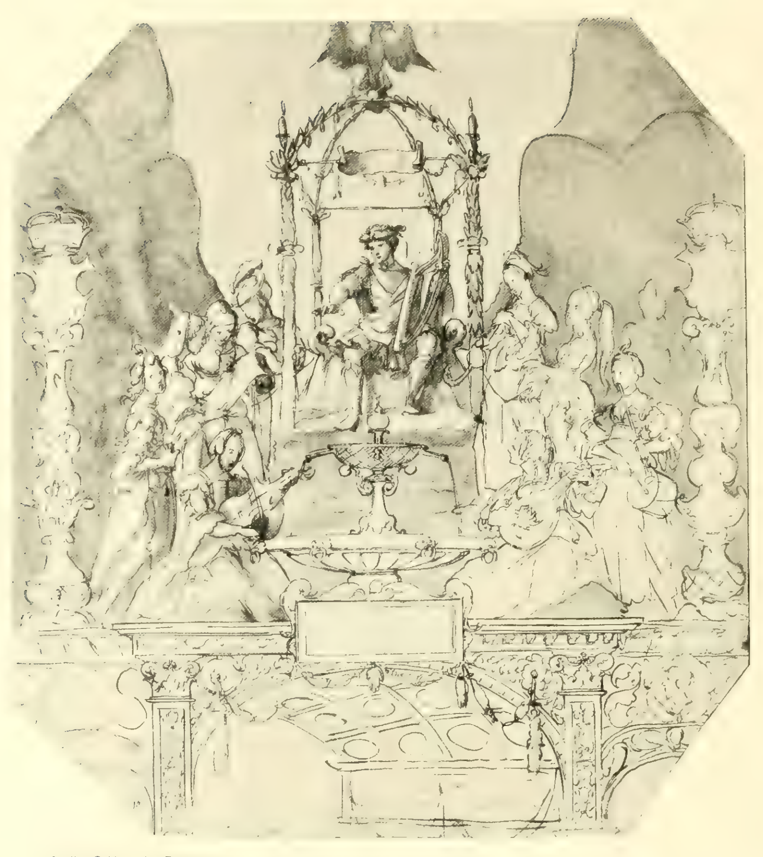


* Londres, Musée Britannique

Copie de Jan de Bischop

Le Triomphe de la Pauvreté

Fresque décorant autrefois la Salle des Fêtes du Stahlhof à Londres



* Berlin, Cabinet des Estampes

Le Parnasse
Panneau décoratif du Stahlhof à Londres
1533



*Copie de R. de Lempert, 1617 — Gravé par Vertue

Henri VIII, Henri VII, Elisabeth d'York, Jeanne Seymour
Fresque décorant autrefois le Whitehall, à Londres
1537



Chatsworth, Duc de Devonshire H. 2,58, L. 1,37

Henri VIII, Roi d'Angleterre, et son Père Henri VII

Carton original pour la Partie gauche de la Fresque précédente

1537



Chatsworth, Duc de Devonshire — H. 2,167, L. 1,232

Henri VIII, Roi d'Angleterre

Copie de la partie gauche de la Fresque décorant le Whitehall (page 179)



Windsor, Château — Miniature

Salomon reçoit la Reine de Saba

Projet de Fresque perdue



* Londres, Musée Britannique — Copie du XVIe Siècle

Le Roi Henri VIII à Table

Probablement d'après un Projet de Fresque perdue

TABLEAUX PERDUS

D'APRÈS DES COPIES ET DES GRAVURES



* Palerme, Chiaramonte Bordonaro — H. 1,175, L. 0,575

Lamentations sur le Christ



* Bâle, Musée Municipal H 0,91, L. 0,75

Le Christ crucifié entre Marie et Saint Jean



Amsterdam, Cabinet des Estampes — Gravé par W. Akersloot, 1664

L'Arrestation de Jésus



* P. 109 Grave par W. Hollar

Lamentations sur le Christ

Milieu d'un Triptyque



* P. 176 Gravé par W. Hollar

Sainte Barbe



*Bâle, Musée Municipal H. 1,01, L. 0,74

Les Prophètes Daniel et Osée



Bâle, Musée Municipal H. 1,01, L. 0,74

Les Prophètes Zacharie et Malachie

Copie de Bartholomäus Sarburg



* Bâle, Musée Municipal

Esquisse pour la Famille de Sir Thomas More
1528

Londres, Sir Hugh Lane

H. 2,29, L. 3,355

Copie d'après la Famille de Sir Thomas More



Londres, Lord Sackville | H. 0,647, L. 0,495

Marguerite Roper, Fille de Thomas More

Copiée d'après le Portrait de Famille



* La Haye, Mauritzhuis — H. 0,39. L. 0,264

Jane Seymour, Reine d'Angleterre



P. 1551 Gravé par W. Hollar

Un jeune Garçon



* P. 1552 Gravé par W. Hollar

Margaret Clement



P. 1544 Gravé par W. Hollar

Un Inconnu avec une Barrette noire



* P. 1543 Gravé par W. Hollar

Un jeune Homme



* P. 1111 Grave par W. Hollar

L'Orfèvre Hans de Zurich
1532



* P. 1509 Gravé par W. Hollar

Henri Howard, Comte de Surrey
1542



* P. 1550 Gravé par W. Hollar

Une Dame anglaise



* P. 1545 Gravé par W. Hollar

La Reine Anne de Clève (?)



P. 1546 Grave par W. Hollar

La Reine Catherine Howard



P. 1387 Gravé par W. Hollar

Lord Denny

1541



P. 1547 Gravé par W. Hollar

Jean de Dinteville (?)



* P. 1546 Gravé par W. Hollar

Lady Surrey (?)



* P. 1465 Gravé par W. Hollar

La Princesse Marie, Fille de Henri VIII (?)



P. 1352 Gravé par W. Hollar

La Reine Anne Boleyn (?)

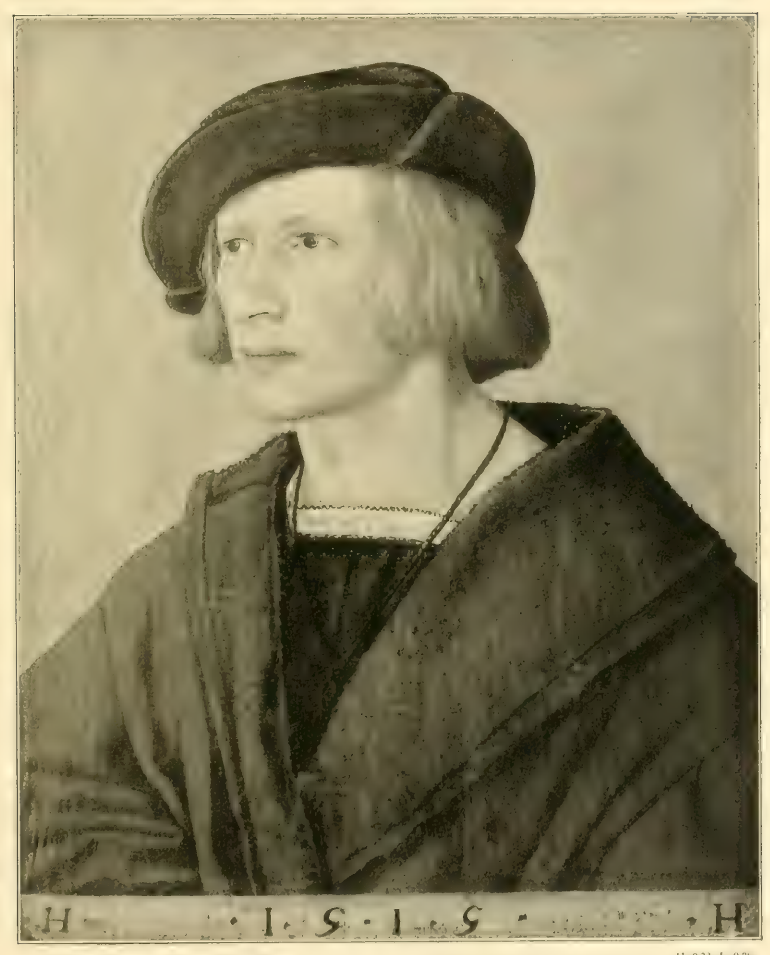


P. 1554 — Gravé par W. Hollar

Charles Brandon, Duc de Suffolk (?)

SUPPLÉMENT

TABLEAUX DOUTEUX OU FAUSSEMENT ATTRIBUÉS
COPIES IMPORTANTES



*Darmstadt, Musée du Grand-Duc de Hesse H. 0,33, L. 0,28

Un jeune Homme

1515



* Bâle, Musée Municipal

Parchemin sur Bois, H. 0,405, L. 0,275

Le Peintre Hans Herbster de Bâle

1516



Cracovie, Prince Czartoryski H. 0,34, L. 0,26

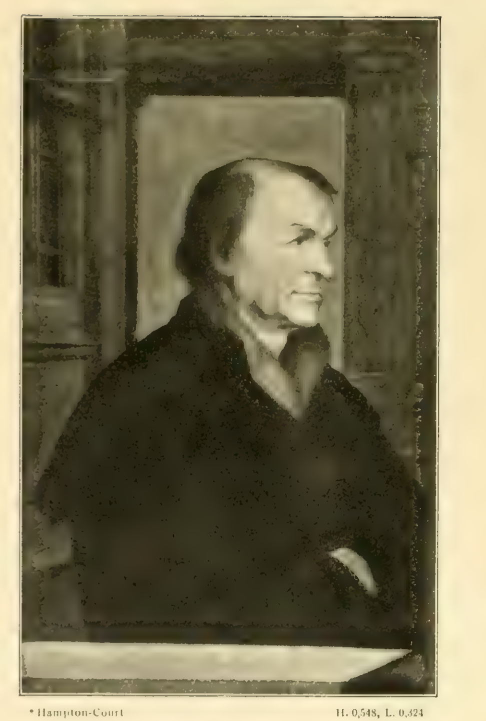
Portrait d'Homme
Dit le Bourgmestre Jacques Meyer de Bâle



* Paris, Walter Gay

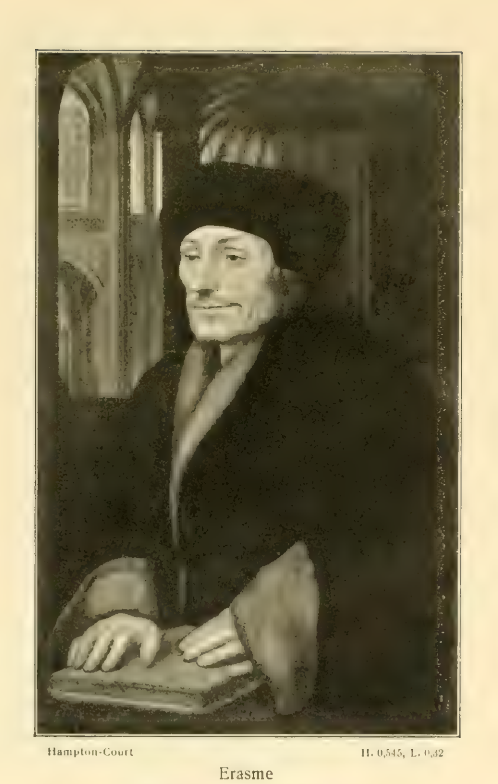
H. 0,835, L. 0,512

Erasme
D'après le Portrait de Longford Castle



* Hampton-Court — H. 0,548, L. 0,324

L'Imprimeur Jean Froben de Bâle



Hampton-Court — H. 0,545, L. 0,32

Erasme

D'après le Portrait de Longford Castle



Bâle, Musée Municipal H. 0,38, L. 0,323

L'Imprimeur Jean Froben



*Dresde, Musée Royal H. 1,395, L. 1,03

La Madone du Bourgmestre Jacques Meyer

*Erlangen, Galerie de l'Université

Parchemin, H. 0,285, L 0,38

L'Intrépidité de Pyrrhon



* Munich, Ancienne Pinacothèque — H. 0,49, L. 0,38

Sir Bryan Tuke



* Glarus, F. Trümpy — H. 0,453, L. 0,425

Copie d'après la Famille de l'Artiste à Bâle

(XVIe Siècle)



* Lille, Musée — H. 0,90, L. 0,64

Copie d'après la Famille de l'Artiste à Bâle

XVIe Siècle



* St. Pétersbourg, Ermitage — H. 0,84, L. 0,66

Erasme



Besançon, Musée H. 0,36, L. 0,27

Erasme

Copie d'après le Portrait de Parme



*Londres, Leopold Hirsch H. 0,685, L. 0,558

Un Inconnu
1530



* Paris, Marquis de la Rosiere . H. 0,259, L. 0,204

Sir Nicolas Pointz

1535



Paris, Louvre — H. 0,47, L. 0,38

Sir Richard Southwell

Copie d'après le Portrait de Florence

1536



* Munich, Ancienne Pinacothèque H. 0,53, L. 0,42

Derich Berck de Cologne
Copie d'après le Portrait de Petworth



* Prague, Rudolphinum H 0,36, L. 0,27

Lady Elizabeth Vaux



Hampton Court H. 0,38, L. 0,29

Lady Elizabeth Vaux



* Windsor, Château

H. 1,01, L. 0,74

Henri VIII, Roi d'Angleterre
Copie d'après le Portrait de Rome



* Windsor, Château H. 1,12, L. 0,82

Edouard VI, Roi d'Angleterre



Madrid, Prado H. 0,62, L. 0,47

Un Inconnu



* Bruxelles, Musée H. 0,23, L. 0,17

Un Inconnu
Ancienne désignation: Thomas Morel



Althorp, Comte Spencer — Diamètre 0,10

L'Orfèvre Hans d'Anvers



Londres, J. Pierpont Morgan
Diamètre 0,07

Sir Thomas More
D'après le Portrait de 1527



*Londres, Mrs. Joseph

Lady Guildford
D'après le Portrait de 1527



*Londres, J. Pierpont Morgan
Diamètre 0,032

Henri VIII,
Roi d'Angleterre



Anvers, Meyer van den Bergh
Diamètre 0,04

Portrait de l'Artiste par
lui-même



Philadelphie, John G. Johnson

Un Inconnu

ÉCLAIRCISSEMENTS
ET
TABLE DES MATIÈRES

ECLAIRCISSEMENTS

Les étoiles qui précèdent les noms de lieu dans le texte, sous les gravures, se rapportent à ces *Eclaircissements*. La lettre *P*, à côté des gravures de HOLBEIN, désigne PARTHEY, GUSTAVE, Berlin 1853.

Frontispice. Publié pour la première fois par PATIN, en 1676, dans une édition de l'*Eloge de la Folie*, et donné comme le portrait du peintre par lui-même. Le dessin au crayon de couleur provient du cabinet d'AMERBACH et est accompagné de l'indication suivante: *Dans l'inventaire du professeur Basile Amerbach datant de 1586 : « Item un portrait fait par Holbein avec des couleurs sèches; il se trouve dans le grand carton de la collection Holbein. »* Dans l'inventaire du neveu d'AMERBACH, BASILE ISELIN, qui mourut en 1629, on lit : *« Item, de Hans Holbein (du peintre lui-même)* (¹) *exécuté par le peintre sur papier avec couleurs sèches. C'est un portrait en buste haut de 3½ aunes et large de même. »* Dans le manuscrit du REMI FAESCH: *Humanae industriae monumenta* (1628), on trouve ce texte : *« Aliam vidi in celebri pinacotheca Amerbachiana ab ipsomet quoque Holbenio elaboratam coloribusque siccis, nigris et cinericeis, Holbenium adhuc juniorum exprimentem Annorum circiter XX. cum pileo sive pireto rubro. altit. pedis Romani cum dim. circiter, latit. pedis unius vel paulo minoris. »* Puis, d'une encre plus fraîche, à la fin de la série des commentaires sur HOLBEIN : *« Effigies Holbenii in charta coloribus siccis cinereis adumbrata cum pileo seu pireto rubro, facie venusta juvenili, imberbi, annorum circiter XIIX, vel XX, ad summum indicat. aetatem : charta, altitudinis duarum spytamorum mediocrium, lata vero unius spyt. cum dimidio. »* Dans l'inventaire de 1662, compris dans l'achat de la Galerie d'Art ratifié par le Conseil de Bâle, on lit: « Portrait d'HOLBEIN, sur papier, avec couleurs sèches. » Ces mots: Portrait d'HOLBEIN, pourraient être équivoques, si ISELIN et FAESCH, plus au courant que nous du vieux langage haut allemand, ne les avaient traduits par: *Portrait fait par l'auteur,* et justifié cette traduction par des raisons techniques et par les dimensions du portrait. Ces dimensions en effet s'accordent avec celles qu'indique le catalogue de la Galerie d'Art (2 palmes de haut = 44 centimètres environ, et 1½ palme de large = 33 centimètres). Quant aux raisons techniques, FAESCH les indique ainsi: une restauration entreprise probablement au XVIIIᵉ siècle n'a pas seulement retranché l'arrière-pied et ravivé par des couleurs d'aquarelle la barette et le manteau, mais de plus elle a laissé des trous sur le visage. Malgré cela, les analogies de ce portrait avec celui de Florence, aussi d'HOLBEIN lui-même, sont frappantes. La date de 1520 n'est pas soutenable, car HOLBEIN n'a employé la technique du crayon de couleur qu'après son voyage en France (1523 et 1524). D'ailleurs, les études qu'il a faites au crayon pour la Madone de Darmstadt (1525 et 1526) et qui usent de la même technique, établissent la date de 1523 et 1524, en excluant toute date postérieure.

P. 3. A la fin de l'inscription en deux lignes, on lit la date de MDXIIII. Le tableau fut acheté par le Musée Municipal de Bâle à l'église des Pélérinages de Marie, au village de Rickenbach, près de Constance. Les deux armoiries sont celles des parents de Dom

(¹) Ces mots sont rayés dans l'original.

JEAN DE BOTZHEIM, qui peut être considéré comme le donateur du tableau. HOLBEIN peut l'avoir peint lors de son voyage à Bâle; mais nous ne savons rien de certain là-dessus. En tout cas, ce tableau ne peut pas être de HANS HOLBEIN le Vieux, comme l'admettait STÖTTNER; mais il doit être l'ouvrage d'un plus jeune collaborateur, peut être de ses fils HANS et AMBROISE, qui sont aussi les auteurs de la Madone au crayon d'argent, conservée au Musée de Bâle et qui offre d'intimes analogies avec le tableau qui nous occupe. Ce qui nous ferait pencher pour HANS, c'est le cadre si architectural avec ses agiles petits anges, dont la grâce est si bien en harmonie avec le caractère de la Vierge. Des angelots analogues se trouvent dans les onciales des titres d'ouvrages que HANS a dessinés dans son jeune temps.

P. 4. Signé H. H. 1515. Œuvre de jeunesse, authentiquée par le monogramme et la date. Les déductions de LÜBKE dans son Répertoire, Tome 10, l'ont fait généralement accepter comme tel. Le jeune HOLBEIN a, pour cette composition, tiré parti d'une série de motifs de son père, qui se trouvent dans les images votives de VETTER. Le groupe du Christ porteur de la croix et des hommes qui l'entourent est peint avec assez d'exactitude; mais les mouvements sont trop accusés. On voit aussi dans ces images votives Sainte Véronique, et c'est la seule fois que HOLBEIN la fait figurer dans un pareil sujet. Provient probablement de la collection du margrave de Bade et a dû être peint à Bâle.

P. 5. Le revers, jusqu'ici peu remarqué, est peint avec dureté et négligence; il montre sur un fond sombre des figures claires, aux couleurs variées, aussi caractéristiques que celles du premier plan sur l'avers. Ce motif se retrouve aussi dans le tableau votif de VETTER.

P. 6 à 8. Dans cette peinture exécutée pour le banneret HANS BÆR de Bâle et sa femme BARBARA BRUNNER l'artiste a respecté la structure d'une table de bois encadrant une ardoise. Le pourtour est couvert de scènes vivement dessinées: scènes de chasse, de gymnastique, de baignade; le fond uni a été semé par HOLBEIN d'une foule de sujets bouffons, sans rapports entre eux: Personne, Bouc émissaire de Monsieur Tout le Monde, un cadenas aux lèvres, assis au milieu d'ustensiles mis en pièces; un imprudent marchand qui dort auprès de sa pacotille déballée par un singe. En haut, sont peints: une lettre cachetée, un sceau, des lunettes, une plume d'oie, un canif, une carte à jouer déchirée, etc. Un poëme satirique d'ULRICH DE HUTTEN sur le « Nemo » (Personne) qui fut imprimé à Bâle ces années-là, peut avoir inspiré cette originale décoration. (Cfr. KINKEL, *Mosaïques pour l'histoire de l'Art,* Tome X, tables peintes.) Cet ouvrage prouve que HOLBEIN se trouvait à Bâle en 1515, puisque celui qui l'a commandé tomba à Marignan le 13 et 14 Septembre 1515. En 1633, la table fut donnée en présent à la Bibliothèque Municipale de Zurich, où PATIN l'a vue. Depuis, elle disparut jusqu'au 15 Août 1871, où le professeur SALOMON VÖGELIN l'a retrouvée dans une pièce de débarras, à terre, sous une montagne de paperasses et de poussière, et dans un très mauvais état. Par deux fois on a essayé de la restaurer, mais sans y réussir d'une façon satisfaisante.

P. 9. Le nom de l'artiste est écrit en rond sur le sceau; celui-ci montre des armoiries familiales, et non pas celles de HOLBEIN, qui sont bien connues.

P. 10 et 11. Tableau peint primitivement des deux côtés, et attaché par des chaînes à un bras d'enseigne. De chaque côté on lit la date de 1516. Ce tableau provient du cabinet d'images d'AMERBACH, et a peut-être été peint pour MOLITER, dit MYCONIUS, qui enseignait à Bâle à cette époque. MYCONIUS possédait aussi l'exemplaire de *l'Eloge de la Folie,* d'ERASME, orné en partie de dessins à la plume de HOLBEIN.

P. 12 et 13. La frise qui domine la tête du bourgmestre JACOB MEYER de Bâle porte le monogramme H. H. et la date de 1516. Ces portraits devaient former un triptyque, dont l'avers est orné des armes de MEYER (p. 30). Proviennent de la Galerie Faesch, ainsi que les études de ces portraits, au crayon d'argent. JACOB MEYER, né vers 1480 « au Lièvre » *(Zum Hasen),* eut pour première femme MADELEINE BÆR, morte en 1511, et épousa ensuite DOROTHÉE KANNENGIESSER. Il fut agent de change et devint, en 1516,

bourgmestre de Bâle, bien qu'il fut de la classe bourgeoise. C'est la première fois que le fait se produisait. D'après STÖTTNER, la composition et la conception de ce portrait ont subi l'influence de BURGKMAIR. (Cfr. la gravure sur bois de JEAN PAUMGARTNER, datée de 1512.)

P. 14. Monogramme H. H. et date : 1517. Provient du cabinet d'art d'AMERBACH. Les deux modèles se trouvent ailleurs sous les traits de jeunes saints. Adam figure aussi dans la *Flagellation* p. 24. Ici, pour la première fois, se marque fortement l'influence de BALDUNG et de DURER.

P. 15. Monogramme H. H. 1517. Le tableau, qui, surtout dans les figures de la frise, a subi de forts repeints, a été acheté en 1906 par le Musée de New-York à un particulier anglais. Sur l'identification du portrait, cfr. *Süddeutsche Monatshefte* 1909, p. 599. Ce BENEDICT était le fils de JACOB DE HERTENSTEIN, de Lucerne, pour lequel HOLBEIN a travaillé déjà depuis 1517. Il est né vers 1495, devint grand conseiller en 1517, et fut tué à la bataille de la Bicoque en 1522.

P. 16. Voilà tout ce qui reste des fresques de la maison de HERTENSTEIN. Cette peinture se trouvait sur la façade, à l'étage supérieur, à droite.

P. 19 et 20. L'inventaire d'AMERBACH indique cette peinture comme le premier ouvrage de HOLBEIN. La technique du peintre est ici analogue à celle du *Portement de Croix* de Karlsruhe et justifie l'indication d'AMERBACH.

P. 21 à 25. Ces cinq tableaux faisaient partie d'une série plus considérable de Scènes de la Passion, qui probablement ornaient une église de Bâle. Cela explique la manière assez dure et lâchée de ces peintures, auxquelles plusieurs mains ont travaillé. Les deux meilleures, la Cène et la Flagellation, proviennent de la Collection d'AMERBACH et sont désignées dans son inventaire de 1586 comme « deux des premiers travaux de HOLBEIN ». Les trois autres peintures furent achetées en 1836 à la vente aux enchères de BIRMANN. Un dessin clair-obscur de HOLBEIN, à Bâle, qui représente Jésus portant la croix, a tant de rapports avec cette série, qu'on peut le considérer comme une étude d'un autre tableau disparu, mais se rattachant à la série. La date de ce dessin : 1517, peut être regardée comme celle de toute la série, les études de toutes ces peintures sortant de la main d'un seul et même artiste. On est frappé des emprunts considérables faits par HOLBEIN à DURER dans les séries de la « Petite Passion » de celui-ci : le *Christ au Mont des Oliviers* (cfr. la gravure sur cuivre B. 4), la *Flagellation* (gravure sur cuivre B. 8), *Pilate se lavant les Mains* (gravure sur bois B. 36), le *Portement de Croix* (gravure sur cuivre B. 25, étude pour la figure du Christ). Cette date de 1517, que nous avons adoptée dans les *Dessins des Maîtres Suisses* t. III, vient d'être acceptée aussi par H. KŒGLER. Il n'y a pas trace ici d'influence italienne. L'effervescence de la jeunesse et l'expression fougueuse de ces peintures se distinguent à un tel point du calme de la série des huit tableaux de la Passion sur deux volets d'autel à Bâle, qu'on ne peut expliquer cette différence que par l'évolution de plusieurs années et l'influence italienne. Aussi, la date postérieure au voyage en Italie, qu'on a voulu donner à cette série, est-elle tout à fait invraisemblable.

P. 29. Portrait du fils cadet de l'imprimeur JEAN AMERBACH (1492 à 1562) et professeur de droit depuis 1524 à l'Université de Bâle ; intime ami d'ERASME, qui l'initia « à la connaissance du monde et à la vie universelle ». L'inscription sur le tronc du chêne fait l'éloge d'AMERBACH en vers latins, où sont enchâssés les noms de l'artiste et de celui dont il fit le portrait, ainsi que la date du 14 octobre 1519. BONIFACE AMERBACH était regardé comme le fondateur du cabinet des beaux arts auquel il a donné son nom ; mais ce fut plutôt l'œuvre de son fils BASILE (1534 à 1591).

P. 30. A gauche. HOLBEIN a peint ces armoiries dès son retour à Bâle, en 1520. A droite : Peinture sur parchemin, à l'aide d'un coloris particulier. Ces armes écartelées bleu-noir dans un encadrement architectural aux couleurs variées surgissent d'un rideau jaune-paille.

P. 31. Sur l'ensemble de ces peintures décoratives de la Salle du Conseil, voyez la Préface. Ces

figures, en dehors d'une tête de Charondas fortement repeinte et qui n'a pas trouvé place ici, sont tout ce qui reste des fresques de l'édifice du Grand Conseil de Bâle.

P. 32 et 33. Pourvu du monogramme et de la date. Dans l'Inventaire d'AMERBACH, le tableau est désigné par ces mots: «Un tableau du Christ mort, par HANS HOLBEIN, peint sur bois, à l'huile, avec comme titre: *Jesus Nazarenus, rex.*» Grâce à la distribution magistrale de la lumière, l'artiste a su adoucir l'horreur de la mort sur le visage du crucifié. Le tableau devait être encore plus impressionnant lorsqu'il figurait comme prédelle.

P. 34 et 35. L'artiste a tracé sa signature en toutes lettres sur le tableau de la p. 35. Les doutes qu'il a inspirés autrefois au sujet de son identité sont tout à fait sans fondement. Sainte Ursule semble avoir eu le même modèle que la Madone de Soleure. Seulement, dans la Madone il est idéalisé. La Sainte, comme la Madone, porte même un collier avec la croix de Saint Antoine, qui servait d'amulette contre la peste, et les cheveux tressés comme dans le dessin conservé au Louvre. La tête et les épaules sont encadrées des rameaux d'un figuier.

P. 36. La majestueuse sérénité de cette composition et la voûte pourvue de deux barres de fer rappellent des modèles italiens. Les auréoles manquent; mais la tête de la Vierge se détache sur un fond lumineux qui s'irradie dans le bleu du ciel à l'arrière-plan. De petits vases, ornés de perles au lieu de lis, forment les dentelures de la couronne. L'évêque à gauche doit être Saint Nicolas ou Saint Martin, bien que ces deux saints, dans les traditions de la peinture, n'aient pas d'habitude de porter une aumônière. Mais on n'a pas remarqué jusqu'à présent que Saint Nicolas figure ici avec ses attributs les plus connus: un livre et trois boules d'or sur la mitre. Dans le nouveau catalogue de l'Ancienne Pinacothèque de Munich (1911), cette même figure dans un tableau d'autel de Saint Jean, par HANS BURGKMAIR, est aussi considérée comme celle de Saint Nicolas. Saint Ours, à droite, patron de l'église, tient la bannière de la Légion Thébaine. Son attitude est presque la même que celle de Saint Eustache dans le tableau de l'autel PAUMGARTNER signé DURER. Les écussons dessinés sur le tapis encadrent les armes du donateur: JEAN GERSTER de Bâle et sa femme BARBARA GULDENKNOFF.

D'après AMIET (*Hans Holbeins Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Conrad, der Held von Dorneck und Novara*, 1879), le tableau a été une donation faite à l'autel Saint Nicolas, nouvellement doté en 1520, dans le couvent de Saint Ours, à Soleure. Entre 1689 et 1717, ce tableau d'autel passa probablement par testament de Dom HARTMANN à la chapelle de tous les Saints, bâtie alors au-dessus de Granchen (Granges). C'est là qu'il fut découvert par FRANÇOIS ANTOINE ZETTER, en 1864, dans un piteux état et acheté par lui. Il le fit restaurer à Augsbourg, comme le prouve une annotation très précise. Une copie du XVII[e] siècle au couvent d'Einsiedeln permet d'établir que la manche droite de la Vierge était peinte en jaune et non pas en rouge, comme on pourrait le croire d'après les repeints, qui, aujourd'hui, troublent l'harmonie des couleurs. — Le fils de ZETTER, F. A. ZETTER-COLLIN, a le premier déchiffré correctement les écussons armoriés de la Madone dite de ZETTER, et l'archiviste d'Etat, à Bâle, le docteur R. WACKERNAGEL, a identifié les personnages au point de vue historique. (*Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins.*)

P. 37 à 39. Le portrait d'ERASME à Longford porte sur le livre placé sur un rayon de bibliothèque la date de M.D.XXIII et une inscription en deux lignes avec le nom de HOLBEIN. ERASME tient dans sa main son ouvrage: *Les Travaux d'Hercule.* Ce portrait est probablement l'exemplaire qui figure dans la Collection Arundel: il a été acheté à la vente du docteur MEADE à Londres, en 1754, par lord FOLKESTONE, qui possédait Longford. — De la même époque datent les deux portraits vus de profil. L'exemplaire de Bâle est une étude prise sur le vif en vue du portrait du Louvre, qui est plus fouillé dans les dessous. Il provient de la Collection Amerbach et a certainement été donné par ERASME au jeune BONIFACE AMERBACH. Le savant est représenté écrivant les premières lignes de sa paraphrase de l'Evangile selon Saint Marc, qui date de 1523. — Le

portrait du Louvre, orné d'un tapis jaune et bleu, provient de la collection de CHARLES Ier en vertu d'une échange qu'il fit avec LOUIS XIII. Sur le revers se trouvent empreintes les marques des collections de CHARLES Ier (C. P. surmontés d'une couronne) et du Musée Royale (M. R. surmontés d'une couronne). Un vieux billet portant le sceau de NEWTON dit en anglais: « Ce portrait d'ERASME de Rotterdam fut donné à notre Prince par JOSEPH ADAM NEWTON ». Deux dessins du Louvre sont des études préliminaires de ces mêmes portraits. — Au sujet des deux portraits, ERASME écrit à PIRKHEIMER, dans une lettre datée du 3 Juin 1524 : « . . . Et dernièrement j'ai envoyé deux portraits de moi en Angleterre peints par un artiste qui n'est pas maladroit. Ce dernier a emporté avec lui un portrait en France. » Un d'entre eux était destiné à l'archevêque de Canterbury.

P. 40 et 41. L'inventaire d'AMERBACH s'exprime ainsi : « Deux portraits d'une dame d'Offenbourg. Sur l'un d'entre eux sont écrits ces mots : *Laïs de Corinthe* ». Le premier de ces portraits porte la date de 1526. La façon dont la soit-disant DOROTHÉE d'Offenbourg tient sa main est une imitation de l'attitude du Christ dans la fresque de LÉONARD. Aussi, WŒRMANN range-t-il cette peinture dans celle de l'école lombarde. Mais ce ne peut pas être là DOROTHÉE, qui est née en 1508 ; c'est sûrement sa mère, MADELEINE d'Offenbourg, née TSCHEKKENBÜRLIN. Elle a posé par deux fois devant le peintre pour lui servir de modèle dans le dessin des costumes bâlois (un de ces portraits la montre avec un collier portant les initiales M. O.) et aussi pour peindre la Madone de Darmstadt. Elle n'avait pas très bonne réputation ni sa fille non plus. Son portrait sous le nom de Laïs a provoqué beaucoup d'anciennes copies.

P. 45. Le diptyque, peint brun sur brun, provient du Cabinet d'AMERBACH. L'air est bleu et les lumières blanches. C'est le premier des tableaux non datés de cette époque. On y remarque des réminiscences flagrantes de l'art lombard, de même que dans le groupe de dessins qui date des premières années du séjour de HOLBEIN à Bâle. Cette forme de coupole avec lanterne se trouve déjà dans le vitrail de Sainte Richardis. Les balustrades ornent le tableau de la Madone de Lucerne (vitrail pour Wettingen à Bâle) et le vitrail armorié d'Andlau (1520). La colonne unie à droite se retrouve dans la Passion et sur les volets de l'autel de Fribourg, dont l'architecture compliquée offre dans les détails beaucoup d'analogies avec ce diptyque. Seulement, sur ces volets, l'ensemble architectural est plus clair. La décoration ornamentale est de caractère tout à fait lombard. Quant aux enfants qui ornent la frise, KŒGLER croit en avoir découvert une étude dans la Dôme de Côme. (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1907, t. 28.) — Des vêtements sont suspendus sur les marches, dans le dessin de la Madone de Leipzig datée de 1519, ainsi que sur le dessin du cortège sacré de Bâle, qui remonte aussi à cette époque reculée.

P. 46 à 54. Voici huit scènes rangées deux par deux et l'une au-dessus de l'autre sur une table en bois qui sur son revers offre des creux et des traces d'un fond bleu. Cela fait environ quatre tables plus hautes que larges, en bois ouvragé et doré. — C'est un grand ouvrage, une œuvre maîtresse, postérieure au voyage en Italie, et où l'on découvre des réminiscences de MANTEGNA et des maîtres lombards du commencement du XVIe siècle. Pour la technique et le coloris, ces peintures se rattachent à l'école milanaise particulièrement ; et c'est là que HOLBEIN doit avoir appris à peindre d'une manière qui n'était pas la sienne jusque là. Le peu d'épaisseur des empâtements et le fondu émaillé des couleurs ne sont possibles que dans la peinture *a tempera* des Lombards. Si HOLBEIN n'avait pas entièrement fait ces peintures, elles pourraient avoir pour auteur GAUDENZIO FERRARI, auquel HOLBEIN ressemble surtout par l'emploi du costume romain. Dans la scène de la *Flagellation* (p. 50) le motif d'architecture romane est emprunté à l'église voisine d'Othmarsheim. L'architecture de la p. 51 rappelle fort la Cathédrale de Bâle, et la tour de la p. 52, les deux tourelles rondes qui flanquent le Spalentor de cette ville.

D'après PETER OCHS, cette peinture doit avoir été destinée à la Maison du Grand

Conseil, d'où, le 5 Novembre 1770, une décision de cette autorité le fit passer à la Galerie d'Art. D'après une autre version, c'est au moment où opéraient de modernes vandales que l'œuvre aurait été emportée en cachette de la Maison du Grand Conseil. SULPICE BOISSERÉE a fait une autre hypothèse dans le *Schorns Kunstblatt* de 1829 (p. 163): « Ceux qui disent que la Passion a été peinte dès le début pour orner un autel de la Cathédrale de Bâle sont à notre avis dans le vrai, et aussi quand ils soutiennent qu'elle a été sauvée des actes de vandalisme de 1529. Nous croyons de plus que la *Cène* où manquent des morceaux aux deux extrémités et qui porte maintes traces de violences, a été la pièce de résistance de l'ensemble. » H. A. SCHMID est de même avis et dit que cette constatation est l'un des principaux résultats de ses recherches antérieures. — Une « restauration » de NICOLAS GROOTH en l'année 1771 a fort altéré l'ouvrage. Par contre, deux anciennes copies du *Baiser de Judas* et de la *Crucifixion*, paraissent nous rendre l'œuvre telle qu'elle était au début. Ces copies se trouvent au dépôt de la Galerie d'Art de Bâle.

P. 55. L'inventaire d'AMERBACH dit ceci: « La Cène, sur bois, avec couleurs à l'huile de HANS HOLBEIN. A été mise en pièces, mais recollée. Elle reste incomplète. » Des deux côtés, manquent des figures d'apôtres, et le couronnement du haut. La technique est ici la même que dans la *Passion*. On voit des traces de l'influence de LÉONARD; c'est, dans les deux Cènes des deux maîtres, le même groupement symétrique des figures trois par trois; mais HOLBEIN les rapproche davantage. Son Christ, au centre, a la même attitude que celui du VINCI. Au fond, s'ouvrent trois grandes baies; le modèle de toute cette partie architecturale du tableau pourrait bien être la Cathédrale de Côme, avec ses triples arcatures portées sur les minces piliers des loggias. Le tableau complet de la *Cène* est en effet de la même architecture lombarde que le volet de la *Passion*. Il a été prouvé plus d'une fois que le peintre a connu la Cathédrale de Côme et qu'il en a reproduit encore d'autres détails, tels que des ornements et des moulures.

P. 56 à 59. Débris qui restent d'un tableau d'autel exposé autrefois à Bâle, et qu'on a arraché aux actes de vandalisme de 1529 pour l'emporter, probablement, à cette époque, à Fribourg, où la peinture fut placée, le 17 Octobre 1554, dans la chapelle universitaire de la cathédrale. Elle y est restée. C'est à ce moment là que les volets furent transformés en tableau d'autel, et encadrés d'une prédelle et d'autres volets, comme on peut le voir encore aujourd'hui. Tout cela a dû se passer dans les vingt premières années du XVIe siècle, comme l'indique dès l'année 1521 une correspondance entre HOLBEIN et le donateur. Ce fait est encore confirmé par l'*Hortulus Animae*, de HANS KOGLER, publié en 1522 *(Zeitschrift für bildende Kunst 1909, cahier II)*. Il attire notre attention sur les analogies entre deux gravures sur bois et les volets d'autel, et en tire la conclusion que ces derniers sont postérieurs. Ce qui montre que les deux gravures ne sont pas des études préliminaires, mais des copies, c'est, entre autres, le fait qu'elles reproduisent à rebours la peinture des volets d'autel. Quant à la composition et à la lumière, ces volets sont étroitement apparentés au tableau de la *Passion*. — Le donateur, HANS OBERRIED, négociant à Fribourg, vint à Bâle en 1492, fut nommé conseiller en 1513, puis triumvir, et enfin dépouillé en 1529 de tous ses honneurs et dignités, parce qu'il jugea bon de défendre ses croyances catholiques. Il retourna à Fribourg et y mourut en 1543. Par sa femme AMÉLIE TSCHEKKENBÜRLIN, il était apparenté aux protecteurs de HOLBEIN.

P. 60. Peint sur un volet de chêne, ce portrait porte l'estampille de la collection de CHARLES Ier et entra probablement par voie d'échange dans celle du comte d'ARUNDEL, si du moins c'est à ce portrait que se rapporte la notice qu'on lit dans l'inventaire de 1655 des tableaux de la comtesse ARUNDEL: *„ritratto della Moglie de Holbein"*. On est tenté de supposer que le portrait fit le voyage d'Amsterdam avec la Collection Arundel et y fut acheté par un particulier. En 1738, on le voit sortir de la collection de JOAN DE VRIES, à Amsterdam, pour entrer dans celle de G. VON SLINGELANDT, puis dans celle de GUILLAUME V d'Orange. — On n'est pas absolument sûr que le portrait soit de

HOLBEIN: les uns n'y voient qu'une copie, les autres, l'œuvre d'un contemporain (cfr. KARL VOLL, *Meisterwerke der Gemäldegalerie im Haag*, Hanfstaengl, 1912). On est fondé à supposer qu'il s'agit ici d'un portrait de la femme de HOLBEIN à cause de la grande ressemblance de cette figure avec le portrait de famille de 1528 et 1529. Ce sont les mêmes traits, les mêmes yeux tranquilles sous de lourdes paupières. Seulement, dans le tableau postérieur, ces paupières formant poche ont pris un aspect maladif. L'étude pour la tête de la Madone de Soleure, à Paris, a aussi des traits apparentés à ceux-là malgré les forts repeints qu'elle a subis. Ce qui ferait dater ce portrait du second séjour de l'artiste à Bâle, c'est la technique suave, et même un peu molle, qui a toujours caractérisé les figures où se lit l'influence de LÉONARD.

P. 61 à 64. Peint brun sur brun, pour imiter la plastique du bois. Ce tableau a survécu aux déprédations des vandales du protestantisme, parce que l'orgue, placé contre la porte de gauche de la nef principale, était à 11 mètres de hauteur au-dessus du sol. Les volets mobiles qui pouvaient enfermer l'orgue étaient extérieurement ornés de feuillage, selon le témoignage de BÜCHEL; mais, quand l'orgue jouait et que les volets étaient ouverts, leur côté intérieur apparaissait avec tout l'éclat de peintures qui les faisaient ressembler à des volets ouverts de tabernacle. Lors d'une réparation des orgues, en 1639, ces volets furent repeints par SIXT RINGLE. En 1786, ils furent transportés avec une partie des sculptures de l'édifice dans la Bibliothèque Municipale; elles y subirent en 1842 une malheureuse restauration afin de pouvoir être exposées l'année suivante à la Galerie Municipale. De 1909 à 1911, à l'occasion d'une série de travaux entrepris pour conserver les toiles du Musée, on put débarrasser l'œuvre d'une bonne partie des ses repeints. C'est dans les vingt premières années du XVI[e] siècle, à l'apogée de la Renaissance, que les grandes orgues ont dû être installées, à un moment où l'Evêque et le Chapitre étaient encore maîtres et seigneurs. Comme les dissensions religieuses commencèrent vers 1525 et que HOLBEIN fit un séjour en Angleterre de 1525 à 1528, l'orgue ne peut donc avoir été installé qu'entre 1520 et 1525; car on ne peut pas supposer que l'évêque PHILIPPE VON GUNDOLSTEIN, intronisé le 28 Février 1527 à Délémart, se soit chargé de cette entreprise. Sur l'ordre du Grand Conseil, la cathédrale avait été dépouillée de ses tableaux dès l'année 1528, et c'est le 10 Février 1529 que le vandalisme des Réformés sévit dans cette grande et belle église. De plus, les volets de l'orgue, au point de vue du style décoratif, se rattachent au second séjour de HOLBEIN à Bâle. Des considérations historiques s'opposent à leur assigner une date postérieure.

P. 65. Peint peu après le premier voyage en Angleterre, en 1525 et 1526. Le bourgmestre REMIGIUS FAESCH, qui avait hérité du tableau par l'intermédiaire de sa femme, nièce du bourgmestre JACOB MEYER, le vendit pour 100 couronnes à LUCAS ISELIN. Les héritiers de ce dernier le revendirent pour 1000 goulden d'Empire, vers 1632, à un certain LE BLOND, négociant à Amsterdam. Ce LE BLOND vendit à son tour le tableau au teneur de livres LÖSSERT. En 1709, on le voit figurer aux enchères de la famille CROMHONT. Ce n'est qu'en 1822 qu'on le voit reparaître chez un marchand de tableaux à Paris, à qui le prince GUILLAUME de Prusse l'acheta pour 2500 thalers, et le légua à sa fille, la grande duchesse CHARLES de Hesse. Le tableau, chargé de repeints, fut restauré en 1887 par HAUSER, à Munich, et, grâce au grattage de couleurs assombries ajoutées après coup, retrouva son ancien éclat. Les personnages représentés sont: à gauche, le bourgmestre JACOB MEYER, et deux jeunes garçons morts avant la vingtième année, dont les noms sont inconnus; à droite, la femme la plus rapprochée de la Madone est MADELEINE BÆR, morte en 1511, que MEYER épousa en premières noces; puis DOROTHÉE KANNENGIESSER VON TANN, sa seconde femme; devant elles, ANNA, l'unique héritière, qui épousa le colonel NICOLAS IRMI, de Bâle.

P. 66. Le motif est un rappel de la marque de fabrique de l'imprimerie FROBEN, par E. MAYER, comme date: 1523 (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*).

P. 69. Daté, au bas, de *MDXXVII*. D'après le catalogue de DUBOIS DE ST. GELAIS, ce por-

trait se trouvait, en 1727, dans la galerie du duc d'Orleans. Les études de ce portrait conservées dans la Bibliothèque Royale de Windsor (HOLMES I. 3, II. 18) ne confirment cependant pas absolument cette allégation. L'attitude de MORE est la même que celle de l'esquisse du groupe familial, à Bâle. Il existe de ce portrait plusieurs anciennes copies, dont une de P. P. RUBENS au Musée du Prado, à Madrid.

P. 70 et 71. Daté: *MDXXVII.* Etude pour la tête de la Bibliothèque Royale, au Château de Windsor (HOLMES I. 12). On n'a pas encore découvert lequel des deux portraits est l'original. L'exemplaire du Palais de Lambeth, résidence de l'archevêque de Canterbury, à Londres, est moins dur et plus uni de ton que celui du Louvre, et doit être antérieur à celui-ci. Le vicomte DILLON, à Oxford, en possède une copie fidèle. Le portrait du Louvre est plus grand, bien qu'on l'ait rogné de tous les côtés. Il a probablement passé de la famille NEWTON à la collection du comte d'ARUNDEL, puis de là à celle de LOUIS XIV. On ne sait pas si c'est la même œuvre qui fit partie en 1604 de la Collection Andrée de Loo, puis, bientôt après, de celle de Sir WALTER COPE. De petites variantes dans les traits du visage et dans les mains, ainsi que d'importantes modifications dans le coloris nous autorisent à supposer que le portrait de Paris est une réplique faite par l'artiste lui-même. WILLIAM WARHAM (1458 à 1532), fut un ami et un protecteur d'ERASME.

P. 72. Daté MDXXVII. Cette date n'est pas exacte. Etude pour la tête de la Bibliothèque Royale de Windsor I. II. Le pendant de ce portrait, celui de Lady GUILDFORD, dont nous parlent les critiques d'art, se trouve aujourd'hui chez M. W. K. VANDERBILT, à New-York, et est reproduit page 217 d'après une copie du portrait. L'un et l'autre portraits ont fait partie de la Collection Arundel. Sir HENRY GUILDFORD (1489 à 1532) épousa en 1512 MARGUERITE BRYAN; il devint connétable du roi HENRY VIII.

P. 73. Daté: 1528. Collection de LOUIS XIV, où il fut acquis probablement de la Collection Arundel. Un portrait de KRATZER se trouvait en 1604 dans la Collection André de Loo à Londres, et une copie chez le vicomte GALWAY, Serlby Hall, Nottinghamshire; enfin une copie miniature chez PIERPONT MORGAN. NICOLAS KRATZER de Munich était un astronome au service de HENRY VIII.

P. 74. Daté: MDXXVIII. Collection Arundel 1654; acheté à Paris en 1749.

P. 77. L'ébauche de la tête doit avoir été faite pendant le premier séjour de l'artiste en Angleterre. Elle se trouve au Musée Municipal à Bâle. Le portrait lui-même était en 1590 en la possession de Lord LUMBY et fut vendu en 1785. Dans l'inventaire de la Collection Arundel on lit: «*Ritratto d' homo armato*», ce qui pourrait se rapporter à ce portrait. On conteste l'authenticité de l'œuvre. Elle a subi en tout cas de forts repeints, et la planche sur laquelle elle fut exécutée est fendue quatre fois de haut en bas. — Sir NICOLAS CAREW était le connétable de HENRY VIII en 1524. Il fut envoyé comme ambassadeur en France avec son beau-frère HENRY GUILDFORD, tomba plus tard en disgrâce et fut décapité en 1539.

P. 78. On n'est pas sûr que ce portrait soit de la main de HOLBEIN, car il est fortement repeint. Il provient de la collection de LOUIS XIV et se trouva dans la Collection Arundel sous ce titre: « *Il ritratto del Cavaglier Wyat.*» Il en existe de nombreuses copies en Angleterre. L'exemplaire de la National Gallery à Dublin n'est pas aussi remarquable que celui du Louvre. On avait commencé par dire à tort que c'était le portrait de TH. MORUS. Sir HENRY WYAT d'Allington Castle était conseiller royal et ami de THOMAS MORE. C'est grâce à d'anciennes copies qu'on a pu identifier le portrait.

P. 79. On ne peut déterminer la date authentique, l'année de la naissance de Sir BRYAN TUKE n'étant pas connue. Mais, au point de vue du style, c'est ici que le portrait trouve sa place. Le visage et les mains y sont peints avec plus de vie et de beauté que dans le portrait de Munich, la chaîne et la croix sont plus discrètement fondues dans l'ensemble. Sur l'œil gauche, on remarque une place endommagée et mal recousue. Ce portrait provient de la Collection Methuen, à Corsham House; il fut acquis en 1848 aux enchères Sanderson par le duc de Westminster. Sir BRYAN TUKE était secrétaire

du cardinal WOLSEY, puis maître des postes et, en 1528, maître d'hôtel et trésorier de HENRY VIII.

P. 80. Peint sur chêne. Ce tableau pourrait être le même que celui dont un Inventaire du château de Whitehall en 1547 parle en ces termes: « *A table with the picture of our Lord appearing to Mary Magdalen.* » L'attitude caractéristique du Christ est également presque identique avec celle du frontispice d'une Bible de Covendal, publiée en 1535. Mais MADELEINE est du type des figures postérieures, c'est-à-dire de celles qui datent du premier ou du commencement du second séjour du peintre en Angleterre, à moins qu'elle ne soit que la copie d'un modèle italien. Elle daterait de 1530 d'après BAYERSDORFER, qui en publia la gravure en 1895 seulement; mais, d'après SCHMID (1900) ce serait « un des ouvrages des quatorze dernières années de la vie de HOLBEIN ».

P. 83. Au bas, à droite, on lit la date de 152.. Le dernier chiffre du millésime a été enlevé. Vu l'âge des enfants — Philippe étant né vers 1522 — cette date ne peut être que 1528 ou 1529. Ce tableau est composé de quatre feuilles de papier taillées sur tout le pourtour et appliquées sur une planche, ce qui a dû se faire avant l'Inventaire d'AMERBACH de 1586; car cet inventaire décrit ainsi le tableau: « La femme de HOLBEIN et ses deux enfants, peint par HANS HOLBEIN à l'huile sur papier collé sur bois ». Les deux principales répliques de ce tableau sont reproduites dans notre Appendice, pp. 204 et 205; la première a comme arrière-plan un motif architectural, qui, certainement reproduit l'ancien tableau tel qu'il était à l'origine, et la seconde a le fond bleu au lieu d'être noir et porte une inscription en deux lignes. Elle appartient à BRASSEUR, à Cologne.

P. 84 et 85. Quatre fragments de la fresque que HOLBEIN a peinte, dans l'été de 1530, sur la paroi du fond de la Salle du Grand Conseil. Le peintre s'est servi d'or pour rendre les lumières. HOLBEIN, dans l'exécution de ce tableau, s'est écarté de son plan, car la figure du roi se dessine de profil. Cette fresque, ainsi que le tableau voisin: *Samuel et Saül*, ont été copiés sur toile en 1579 par HANS BORK, parce que l'humidité les détruisait graduellement.

P. 86. Daté 1530. Le professeur de théologie GOLLENIUS, à Louvain, possédait un portrait d'ERASME de la première manière de HOLBEIN et procura à son ami, JEAN DANTISCUS, évêque de Kulm, un autre portrait d'ERASME, également de HOLBEIN, et peint en 1530. (M. CURTZE, *Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst*, IX, 537.) Une fidèle, mais petite réplique conservée à Turin, et que WOLTMANN, dans son second volume, croyait de HOLBEIN, est regardée aujourd'hui comme une copie.

P. 89. Sur papier rouge, les traits dessinés préalablement au pinceau et passés en couleur. Par le réalisme plein de vie et la facture technique, ce portrait se place tout près de celui de la famille de HOLBEIN.

P. 90. Quand on compare le portrait provenant du Cabinet Amerbach avec celui de Parme, qui porte un millésime précis, on leur assigne sans hésiter la même date. Le premier de ces portraits est peint sur un fond de boîte en bois. Les nombreuses répliques (Karlsruhe, Cassel, etc.) ne sont en aucune façon de la main de HOLBEIN.

P. 91. Ce portrait, inconnu jusqu'en 1909, porte sur le revers une inscription du temps de HENRY VIII. La voici:

Haunce Holbein me fecit
Johanne(s) Noryce me dedit
Edwardus Banyster me possidit. »

Sur ces deux derniers personnages qui étaient des seigneurs de la cour, à Londres, cfr. *The Burlington Magazine* de Novembre 1909. Plus tard, le portrait entra dans la Collection Arundel, puis dans celle de la famille HOWARD DE GREYSTOKE, d'où il a passé dans la Galerie Pierpont Morgan. — LUKAS VORSTERMAN a gravé le portrait en lui laissant ses dimensions. Dresde en possède une copie, Windsor également. Cette dernière est de la main de G. PENCZ et datée de 1537.

P. 92. Ce portrait orne encore la boîte, dont le couvercle mesure 12 centimètres de diamètre. La tête a çà et là subi des repeints. Les ornements du côté intérieur du couvercle sont

peints gris sur gris et, par le style, se rangent parmi les œuvres du troisième séjour du maître à Bâle. Ils ressemblent aux tables astronomiques qui viennent d'être découvertes par le bibliothécaire en chef C. C. BERNOULLI dans la bibliothèque de l'université de Bâle. Ces tables datent de 1534, mais certainement ont été ébauchées par l'artiste pendant son troisième séjour à Bâle (KOEGLER, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 1911) HOLBEIN peut avoir vu MÉLANCHTON à Fribourg, chez ERASME, alors que le réformateur assistait à la Diète de Spire en 1529 et allait un peu plus tard faire visite à sa mère à Bretten. Peut-être le peintre a-t-il exécuté son portrait d'après un modèle étranger. Dans la collection d'HORACE WALPOLE se trouvait une réplique de ce portrait avec les vers que nous venons de citer et qui étaient inscrits sur le pourtour. Cette réplique est aujourd'hui en la possession de Sir WILLIAM VAN HORNE à Montréal.

P. 95. La date est indiquée par une inscription au-dessus du personnage: 1532. En 1727 on trouva ce portrait dans la Galerie d'Orléans. Lors de la vente aux enchères de cette galerie, il fut acheté par C. DE MECHEL, qui s'efforça en vain de le vendre à la bibliothèque de Bâle. Après être restée dix ans dans cette ville, l'œuvre passa en 1821 dans la Collection Soley. — D'après le catalogue de la Galerie de tableaux de Berlin, ce personnage doit être le même qu'un certain GEORGES GISZE (1497 à 1562), fils d'un négociant de Dantzig. D'après MARY F. S. HERVEY, GEORGES GISZE fut en 1533 délégué auprès de l'Alderman du Stahlhof, et il était fils d'ALBERT DE GREISS, à Cologne.

P. 96. Sur un feuillet de papier gisant devant le personnage, on lit la date du 26 Juillet 1532. — C'est le portrait d'un membre de la corporation des marchands du Stahlhof. On croit que c'était un orfèvre du nom de HANS et originaire d'Anvers, et qui demeurait à Londres depuis 1513. Un projet de coupe dessiné par HOLBEIN à Bâle porte son nom, ce qui indique des rapports d'affaires entre l'artiste et lui. HANS d'Anvers fut un des témoins de HOLBEIN quand celui-ci fit son testament. Sur d'autres portraits cfr. les pp. 114 et 226. — Mais un portrait avec les attributs du marchand infirme cette hypothèse.

P. 97. Sur fond bleu, on lit: Anno 1532. *Aetatis Svae.* 29. Sur le plat du livre est dessiné le monogramme H.H.; et sur la tranche en longeur les lettres *Her. Wid* sont encore visibles. Les armes des WEDIGH (un chevron noir sur fond blanc, accompagné de trois feuilles de roses) sont gravées sur l'anneau. Ce portrait, comme le pendant de la page 98, est celui d'un membre de la famille patricienne des WEDIGH à Cologne, qui, à partir de 1480 se signala par son activité commerciale avec l'Angleterre par l'intermédiaire de la Hanse.

P. 98. Daté: 1533. D'après le catalogue de la Galerie de peinture de Berlin, ce serait le portrait de HERMANN HILLEBRANDT WEDIGH. Il porte sur l'anneau les mêmes armes que p. 97.

P. 99. Sur les deux lettres se lit le nom du personnage: CYRIACUS FALLEN, daté de 1533. D'après ZAHN, toute la tête serait repeinte, sauf les yeux. Mais les mains et le costume sont intacts. Ce FALLEN était un des négociants du Stahlhof; d'après la communication du directeur des archives HANSEN, à Cologne, FALLEN ne serait pas originaire de cette ville, mais de la Haute-Allemagne, comme l'indique la devise de sa famille.

P. 100. Sur le parapet on lit un distique et la date de 1533. Des deux côtés on voit des feuilles de figuier. L'inventaire de la Collection Arundel de 1655 mentionne le portrait. — DERICH (DIETRICH) BORN était négociant à Cologne; il est connu pour avoir fait du commerce avec des maisons de Londres entre 1542 et 1549. (Inventaires des archives hanséatiques du 16e siècle. I.) La page 147 donne un second portrait de lui.

P. 101. La date de 1533, le nom et l'âge du personnage se lisent sur les lettres étalées. En 1781, ce portrait entrait au Belvédère probablement par l'intermédiaire de C. DE MECHEL. La famille TYBRIS demeurait à Duisbourg aussi bien qu'à Cologne. DIRK était un des négociants allemands du Stahlhof.

P. 102. Daté: *M.D.XXXIII.* L'inscription ne fut découverte que récemment, sous des repeints. Sur le revers, on lit, pyrogravé: *W.E.P.L.C.* Le portrait se trouve mentionné sur la liste des œuvres d'art que la reine ANNE d'Angleterre réclama en vain, après la mort de GUILLAUME III, comme propriété de la couronne d'Angleterre.

P. 103. On lit sur le sol: *Johannes Holbein Pingebat* 1533. Le personnage à gauche était chevalier de l'ordre français de Saint Michel; celui de droite était un prince de l'Eglise. La curieuse figure au premier plan est la caricature d'une tête de mort, qui, pour le spectateur qui s'approche du côté gauche, constitue un *Memento mori* par l'image. Ce double portrait passa de la collection de LEBRUN à une collection anglaise; puis la National Gallery le fit acheter a lord FOLKESTONE, à Longford. Le livre de MARY F. S. HERVEY: *Holbeins Ambassadors* (Londres, 1900) a prouvé surabondamment que ces deux portraits sont ceux d'ambassadeurs de FRANÇOIS I[er] à la cour d'Angleterre. Le chevalier de l'ordre de Saint Michel est JEAN DE DINTEVILLE, seigneur de Polisy, que HOLBEIN a peint une fois encore sous les traits d'un musicien et qu'on connaît aussi d'après une étude de portrait faite par un artiste français (*Burlington Magazine*, vol. V, p. 112). Le personnage ecclésiastique en costume violet est GEORGES DE SELVE, évêque de Lavour, grand savant et mélomane. WOLTMANN, s'appuyant sur une vieille tradition repandue en Angleterre, voit au contraire dans ces portraits ceux de THOMAS WYAT et de l'antiquaire JOHN LELAND. WALDSCHMIDT (*Alt-Heidelberg und sein Schloß*, Iéna 1909), a mis au jour la découverte de l'Anglais W. FR. DICKES, qui prétend voir dans ces figures celles des ducs OTT-HEINRICH et PHILIPPE, les combattants de Pfalz-Neubourg, dont l'âge concordait en effet avec celui des portraits. Mais cette identification n'en est pas moins mal fondée.

P. 104. Daté: Anno 1533. D'après ZAHN, c'est un portrait presque entièrement délabré, mais authentique. Autrefois, il faisait partie des Collections Jäger et Gsell, à Vienne. — On a dit à tort que c'était le portrait de HOLBEIN, par lui-même; mais il n'appartient pas au groupe de copies que cite WOLTMANN.

P. 105. La date 1534 et l'âge des personnages sont indiqués sur l'un et l'autre portraits, qui furent emportés à Vienne avec la Collection Ambraser, en 1806. L'homme porte la livrée de cour d'HENRY VIII: robe rouge avec les initiales brodées en or: H. R. Sa femme, qui n'a guère l'air d'être une Anglaise, ressemble beaucoup à l'*Inconnue* du portrait de la page 115.

P. 106. La date est indiquée sur la lettre étalée sur la table. Le portrait a beaucoup souffert et a subi de forts repeints, surtout au visage. Il a appartenu à la Collection Arundel et a été gravé par W. HOLLAR. P. 1386. On en voit d'anciennes copies à la National Portrait Gallery et chez KLEINBERGER à Paris (jadis chez le colonel A. RIDGWAY). — THOMAS CROMWELL était le fils d'un maréchal ferrant de Putney; en 1531, il devint conseiller royal après la mort du Cardinal WOLSEY; en 1536, il fut nommé Baron CROMWELL of Oakham, en 1537, Chevalier de la Jarretière, en 1539, chancelier royal et comte d'Essex, en 1540, on le décapita. (*Burlington Magazine*, 1911, Vol. 20, p. 5.)

P. 107. On lit un double chiffre: *An.* 1536. *Aeta.* 30; celui du dessus a été ajouté postérieurement. Le visage et les mains ont été repeints. Sur la lettre que le personnage tient dans sa main gauche on lit le nom, l'adresse et la firme. (Cfr. *Burlington Magazine* 1911, Vol. 20, p. 31.)

P. 108. Date placée après le règne d'HENRY VIII. Le portrait fut, en 1610, donné au Grand duc COSME II de Toscane par le Comte ARUNDEL « comme un des meilleurs HOLBEIN de sa collection ». La très intéressante correspondance qui s'échangea entre eux à ce propos vient d'être publiée. (*Rivista d'Arte* VI, 5—6, 1909.) Le château de Windsor en possède une étude. Sir RICHARD SOUTHWELL, né en 1503, fut conseiller royal et joua un rôle important dans le procès contre THOMAS MORE et le Comte de Surrey. Il se maintint dans les faveurs d'HENRY VIII et fut nommé un de ses exécuteurs testamentaires.

P. 109. Daté: 1536. Ce portrait, qui n'a attiré l'attention qu'après l'exposition Burlington en 1909, est aujourd'hui reconnu comme un original. Le visage est en grande partie repeint, surtout à droite du nez. L'œuvre a été probablement rognée et pourvue d'une nouvelle inscription. Le château de Windsor en possède une étude avec le regard tourné dans une direction différente. (HOLMES, II, 6.) La même collection renferme une

ancienne copie sur fond gris vert. Sir THOMAS LE STRANGE (1493 à 1545) fut nommé en 1532 Haut Sheriff de Norfolk.

P. 113. Provient de la collection de CHARLES Ier d'Angleterre. Le portrait a fortement noirci, a été légèrement repeint, et transposé en 1533 par WOLTMANN. La technique et le coloris sont manifestement de cette époque. L'étude se trouve au château de Windsor. (HOLMES, I, 48.) — JOHN RESKEIMER of Murthyr était un gentilhomme gallois.

P. 114. Peint sur chêne. Inscription effacée latérale: *Etatis svae* 35. Le catalogue de l'exposition Burlington de 1909 a été le premier à parler de cette œuvre. — Ce portrait a passé pour représenter HOLBEIN le Jeune lui-même; mais c'est en réalité le même personnage que celui de la p. 96.

P. 115. Très analogue aux peintures encadrées de rond de la Collection Ambraser (p. 105). Le personnage est manifestement un Hollandais ou un Allemand. Il a une barette rouge, une robe rouge mouchetée de bleu, avec des galons noirs et les initiales du roi. Exposé pour la première fois en 1891, à Bâle. C'est probablement le portrait d'un peintre au service d'HENRY VIII.

P. 116. WAAGEN assigne à ce portrait la date approximative de 1533, qui coïncide avec celle admise par la critique moderne. L'ébauche dessinée de la tête se trouve dans le Cabinet Royal des Gravures à Dresde. Le portrait fut acquis au commencement du XVIIe siècle par FRANÇOIS Ier (d'Autriche) comme étant de HOLBEIN. En 1746, il fut transporté de Modène à Dresde avec la collection ducale sous le titre de portrait de LODOVIC LE MORE et attribué à LÉONARD. — Sous prétexte d'un grattage de HOLLAR, RUHMOR le considéra d'abord comme le portrait de l'orfèvre HUBERT MORETT. LARPAND, par contre, en 1881, prouva que c'était celui du Sieur DE MORETT. Je dois à l'amitié de feu MAX ROSENHEIM de connaître une médaille de la collection de GEORGES SALTING, également décédé, où l'on voit le même personnage que celui du portrait: même âge, même costume, même barette avec l'agrafe de la Fortune. L'inscription est celle-ci: *Carolus. de Solario. Dns. Morety. Anno. Agens. L.* CHARLES DE SOLIER était en 1634 ambassadeur de France à la cour d'Angleterre.

P. 119. C'est à l'histoire de donner la date de ce portrait. Le château de Windsor en possède une étude avec des différences dans le collier et dans les manchettes. (HOLMES, I, 1.) C. VON MANDER, en 1604, vit un portrait de la reine dans la rue Warmut, à Amsterdam. L'inventaire de la Collection Arundel décrit aussi en 1655 un portrait de JANE SEYMOUR, que W. HOLLAR a gravé. P. 1427. Le portrait de Vienne se trouvait déjà en 1720 au château impérial. Sur d'autres portraits de la reine, cfr. p. 185 et p. 215, et, sur les miniatures qui doivent la représenter, voyez p. 148. — JANE SEYMOUR, née en 1513, épousa HENRY VIII le 20 Mai 1536. Elle mourut le 24 Octobre 1537.

P. 120. Etude d'un portrait pour la fresque de Whitehall de 1537. La position de la tête est la même que dans le carton original, p. 186; le roi porte le même costume gris avec broderie noire, crevés blancs et rubis enchâssés d'or. Ce portrait est particulièrement bien conservé; seul, le fond bleu a été retouché. (Cfr. *Catalogue de l'Exposition de Burlington,* Fine Arts Club, 1909.)

P. 121. HOLBEIN croqua en trois heures l'étude de ce portrait, à Bruxelles, le 12 Mars 1538. Ce dernier est mentionné dans l'inventaire du Château Royal de Whitehall (1542 à 1547) sous le numéro 12 en ces termes: « Item, un grand tableau qui est le portrait de la Duchesse de Milan en grandeur naturelle. » Dans l'inventaire de la Collection Arundel de 1655, on lit: *« Duchesse de Lorena grande del naturale. »* Le portrait passa en 1909 de la collection du Duc de Norfolk, château d'Arundel, à la National Gallery, à Londres, pour le prix de 60000 livres sterling (1500000 francs).

L'inscription sur la feuille du fond a été ajoutée après coup. Un des appartements privés du roi, au château de Windsor, possède le même portrait en buste, avec les mains. — CHRISTINE de Danemark était la fille de CHRISTIAN II et de l'Infante ISABELLE, sœur de CHARLES QUINT. A l'âge de treize ans, elle perdit son premier mari, le Duc de Milan, FRANÇOIS SFORZA, et épousa en 1541 le Duc FRANÇOIS de Lorraine

(Cfr. CLAUDE PHILLIPS, HOLBEIN : « Duchess of Milan », article du *Daily Telegraph* du 8 Mai 1909.)

P. 122. C'est évidemment le portrait dont l'artiste fit hommage au roi, au premier jour de l'an 1539 : « *By Hans Holbyne a table of the pictour of the prince grace* ». Une des études de ce portrait se trouve à Windsor. (HOLMES ne l'a pas copié. WOLTMANN, II, 161, nº 326.) Une excellente copie se trouve chez le Duc de Yarborough. HOLLAR a gravé en 1650 un portrait du prince qui faisait partie de la Collection Arundel.

P. 123. Dans le fond, on lit cette inscription ajoutée après coup : *Thomas. Duke Norfolk. Marshall and Tresvrer off. Inglonde. The. LXVI. Yer. of. His. Age.* Les huiles ont fait éclater la couleur du visage. Le duc tient dans sa main gauche le bâton de Lord camérier, et dans sa droite celui de grand maréchal. — Un portrait de HOWARD a fait partie de la Collection Arundel et a été gravé par VORSTERMAN, c'est probablement la même œuvre qui a été vendue en Hollande en 1732. Le Duc de Norfolk en a une bonne copie. — THOMAS HOWARD (1473 à 1554), oncle d'HENRY VIII, grâce à son mariage avec ANNE D'YORK, veuve de HENRY VII, devint le personnage le plus influent à la cour d'Angleterre après la chute de ses ennemis : le Cardinal WOLSEY et THOMAS CROMWELL.

P. 124. Ce portrait fut exécuté de 1539 (en Juillet et jusqu'au 15 Août) à Düren, sur l'ordre du roi ou de CROMWELL. Le bas est tout fendillé. La peinture, de chaque côté, s'est raccornie sur une lisière de deux centimètres, et montre aux endroits où elle s'est ainsi retirée des couleurs beaucoup plus fraîches. L'œuvre faisait partie en 1655 de la Collection Arundel ; HOLLAR en tira une gravure en 1648 (p. 1343). Ensuite, il passa, avec d'autres tableaux de HOLBEIN dans la collection de Louis XIV. Une étude dessinée qu'on montre à Windsor (HOLMES, II, 2) passa à tort pour le portrait d'ANNE de Clèves. Un autre portrait est une ancienne copie de la Collection Czartorysky. — ANNE, fille du Duc de Clèves, devint, le 6 Janvier 1540, l'épouse du roi d'Angleterre, HENRY VIII, à Greenwich, puis, le 12 Juillet de cette même année, fut répudiée sans résistance de sa part.

P. 125. Inscription : *Anno. aetatis. svae* XLIX. Date du tableau : le 28 Juin 1539 à 1540. C'est le meilleur et le premier en date de toute une série de portraits du roi et le seul qui puisse prétendre être de HOLBEIN, bien que l'authenticité ait dernièrement inspiré quelques doutes de divers côtés. Il a passé avec la Galerie Corsini, dont il était la perle, à la Galerie Nationale, à Rome. (*Le Gallerie Nazionale Italiane*, II, 112.)

P. 126. La date est incertaine. Peut-être 1520 ou 1521. Etude pour un portrait identique de la reine à Windsor. (HOLMES, I, 42.) Un crayon, aussi de la main de HOLBEIN, et qui fait pendant à l'étude, a été recueilli par le British Museum. Une copie de la National Portrait Gallery popularisa cette œuvre en faisant son apparition chez un marchand de tableaux à Londres, et fut reproduite par LIONEL CUST dans le *Burlington Magazine* (1910, vol. 17). Cette copie fut acquise en Octobre 1911 par JAMES H. DUNN au Canada. Sur les portraits en miniature de la reine, cfr. p. 148 et 149. — CATHERINE HOWARD était la nièce du Duc de Norfolk et dame de cour de la reine ANNE de Clèves. Elle devint en Juillet 1540 la femme d'HENRY VIII et fut décapitée le 11 Février 1542 dans la Tour de Londres.

P. 127. Notre gravure donne la date et l'âge du personnage. Ce portrait provient de la collection de l'Archiduc LÉOPOLD GUILLAUME (1614 à 1662). La Galerie de Palerme en possède une ancienne copie sur bois (nº 466).

P. 128. La date et l'âge sont marqués en or sur le tableau. — D'après le catalogue de la Galerie de Peinture de Berlin le personnage porte sur son anneau les armoiries de la famille hollandaise de VOS VAN STEENWIJK.

P. 129. La date et l'âge gravés en or. Le portrait a passé en Hollande avec la collection de GUILLAUME III. La reine ANNE, en 1702, le réclama d'Angleterre en le désignant sur le numéro 21 : « *A man's head with a hawk by Holbein* » (*une tête d'homme avec un faucon par Holbein*).

P. 130. La date de ce tableau est donnée par la lettre de franchise qu'a accordée le Roi HENRY VIII, dans la trente-deuxième année de son règne, à la Corporation des Barbiers. L'œuvre n'a donc pu être ébauchée que dans le courant de 1541. L'ensemble et tous les détails sont certainement de HOLBEIN, ce qu'on peut constater par l'examen de la moitié gauche du tableau, bien conservée. Le fond est formé par un gobelin émaillé de fleurs et par une tapisserie de cuir d'un bleu sombre frappé d'or, qui, derrière le trône du roi, étale les quadruples armes de l'Angleterre. On retrouve la même salle, aménagée de même (sans doute la salle du trône à Whitehall) dans un portrait d'HENRY VIII et de sa femme à Hampton Court, et dans un portrait de la reine ELISABETH qui fait partie de la collection du Comte de Buckingham. Le roi est haut en couleurs, les autres personnages, par contre, sont en costume sombre, ce qui rehausse l'éclat des visages. Les têtes ont subi de forts repeints. Dans la série des têtes de droite, seules la deuxième et la cinquième ont d'abord garni te tableau ; les autres ont été ajoutées depuis. Les têtes de CHAMBERS et de BUTTS se sont inspirées des mêmes études que leurs portraits isolés. Deux copies de ce tableau sont conservées au Collège Royal des Chirurgiens ; la copie qui offre une perspective de la ville de Londres est probablement celle que le Roi JACQUES I[er] donna en présent aux barbiers en 1618. — Le tableau remplit toute une des longues parois de l'étroite salle des fêtes de la Halle des Barbiers, à la Cité de Londres. Mais l'éclairage y est si mauvais qu'on ne peut en tirer aucune photographie un peu nette.

P. 131. L'indication de l'âge ne concorde pas avec celle du catalogue de la National Portrait Gallery, qui donne comme date de la naissance du personnage l'année 1470 ; mais le portrait date sûrement de 1541 à 1543. Il a fait partie de la Collection Arundel, puis de celle de l'Archiduc LÉOPOLD GUILLAUME. — Le docteur JOHN CHAMBERS était le médecin particulier de HENRY VIII, et c'est en qualité de Président de la Guilde qu'il se trouve à la droite du roi dans le tableau de la p. 130.

P. 132 et 133. L'indication de l'âge donne la date du portrait : 1543, si du moins, ce dont on peut douter, l'année 1485 est la date de la naissance du personnage. Le château de Windsor (HOLMES, II, n° 13) conserve une étude au crayon de ce portrait, qui est fortement repeint, ainsi que celui de Lady BUTTS. La National Portrait Gallery possède une bonne copie de Sir WILLIAMS ; le portrait de Lady BUTTS a été gravé par HOLLAR en 1649. Ces portraits ont d'abord fait partie de la collection de W. H. POLE CAREW Esq. — Sir WILLIAM BUTTS était le premier médecin personnel du roi (1485 à 1545 environ). Sur le tableau de la Guilde, on voit Sir WILLIAM à la seconde place dans la série derrière CHAMBERS. Il en est de même dans l'HENRY VIII de SHAKESPEARE, acte V, scène II. Sa femme, MARGARET, était la fille de JOHAN BACON, du Cambridgeshire.

P. 134. Dessiné au crayon de couleur sur fond d'or; l'inscription actuelle, avec la date de 1543, a été tracée sur l'ancienne, qui était en caractères cursifs et est encore partiellement visible. Grâce à cette inscription, on croit que le portrait est celui de l'artiste par lui-même. D'après MÜNDLER (*Zahns Jahrbücher,* II. 82) : Le dessin est « authentique, bien conservé, excellent » ; tandis que JACOB BURCKHARDT (*Cicérone* I, 854) le trouve « en très mauvais état ». C'est probablement un des deux portraits du peintre par lui-même que C. VAN MANDER a vus en 1604 à Amsterdam. Le dessin a fait partie jusqu'en 1714 de la collection des Officiers, et a reçu plutôt un agrandissement, car dans l'inventaire de 1714 il a déjà la même grandeur qu'aujourd'hui. (W. SCHMIDT, *Zahns Jahrbücher*, v. 141.)

P. 137. Etant donné l'âge du musicien qu'on est parvenu à identifier, ce portrait a dû être peint plusieurs années après 1533. Sauf les repeints de la main droite, cette œuvre est très bien conservée. C'est sans doute le même portrait qui est indiqué dans la Collection Arundel comme le « *ritratto da musico.* » Le propriétaire actuel l'a acheté vers 1860 dans une vente aux enchères. Le *Burlington Magazine* en a donné le premier la gravure en 1911. (Vol. 20, p. 31.) JEAN DE DINTEVILLE, dont le peintre a déjà exécuté le portrait en pied en 1533, a été plus d'une fois ambassadeur de France

à la cour d'Angleterre. La désignation primitive. Portrait de THOMAS, LORD VAUX, se rapportait à une esquisse conservée au château de Windsor (HOLMES I, 23.)

P. 138. Crayon de couleur avec aquarelle sur papier blanc teinté de rose chair. Sur cette feuille on lit la firme d'une papeterie de Zurich qui, d'après BRIQUET, l'a fabriquée entre 1536 et 1540. Sur le fond bleu, en haut, à droite, on a postérieurement ajouté les initiales H. H. 15. Cette feuille a fort souffert et est souillée par places de couleurs et d'encre de Chine. On l'a vue réapparaître dans l'été de 1910 chez un marchand de tableaux, en Angleterre. C'est peut-être la même que celle qui, dans la Collection Arundel, est désignée par les mots: « *ritratto d'homo aquazzo.* » La grande ressemblance de ce morceau avec le dessin de Florence et le portrait en miniature de la Collection Wallace me fait conjecturer qu'il s'agit d'un portrait de HOLBEIN par lui-même et absolument inconnu jusqu'ici.

P. 139. Dans le catalogue de l'Institut artistique Städel, ce portrait est daté : 1540 environ — ou postérieurement à 1540 — à droite de la tête, on lit l'inscription (après coup :) *NOB*, et, plus bas, *IOHAN*. Ce portrait était à l'origine dans un cadre rond, comme le fait deviner la disposition du tableau sur l'avers et sur le revers. Une étude de la tête avec menton orné d'une courte barbe est conservée au château de Windsor (HOLMES I, 49). On y lit l'inscription : S. GEORGE OF CORNWALL. — Ce Sir GEORGE était, d'après HOLMES, un noble gallois.

P. 140. Au style de ce portrait, on devine une des dernières productions de l'artiste. Encadrement léger et de couleur verte. L'inventaire de Prague, publié en 1718, en fait mention.

P. 141. Peint dans les dernières années de l'artiste, vers 1540. Ce portrait fut à maints égards restauré. Le Musée Municipal de Bâle l'a acheté en 1862.

P. 142. Voici un des plus beaux portraits des dernières années de l'artiste. Sur le revers sont marquées les lettres : W. E. P. L. C.

P. 143. Ce portrait d'une dame vêtue à la française a été exécuté en 1540. Elle porte comme parure une rose émaillée qui pend à son collier, et qui rappelle celle de Lady BUTTS. Dans le catalogue de l'Exposition Burlington de 1909 on lit cette hypothèse de CUST que la dame en question serait la fille d'HENRY WYAT et la femme de Sir ANTHONY LEE.

P. 144. Portrait contemporain du précédent. Le visage a été endommagé par des grattages, puis par des repeints. Mais les autres parties du portrait sont de meilleure qualité. A l'Exposition de Dresde, en 1871, on l'a reconnu comme authentique.

MINIATURES

Dans ce groupe se rangent les plus importantes miniatures qu'on attribue à HOLBEIN. Mais il est impossible de distinguer nettement entre les originaux authentiques et les répliques faites du temps de l'artiste; les documents nous manquent pour cela. Même parmi les miniatures que nous avons admises, on remarque une grande inégalité comme valeur artistique, et nous en avons même écarté de nos cadres beaucoup qui sont tenues pour authentiques par le docteur G. C. WILLIAMSON dans « *The History of Portrait Miniatures* », Londres, 1904, et dans le « *Catalogue of Miniatures in the Morgan Collection* », 1906, vol. I. Du temps de HOLBEIN déjà, des miniaturistes anglais ont copié ses portraits, ce qui ressort des pièces datées et de l'histoire de leurs vicissitudes à travers les grandes collections.

P. 147. 1) Peint probablement en 1533, sur papier. L'inscription est à moitié effacée, mais encore lisible. Provient de la Galerie de Mannheim. — HOLBEIN a peint le même personnage une seconde fois, cfr. p. 100. — 2) K. H. HOLMES en a publié une gravure dans la *Burlington Magazine* d'Avril 1903, p. 213, et l'a exposé à Rotterdam, dans la grande exposition de peinture de 1910, avec trois autres miniatures.

P. 148. 1) On en connaît plusieurs exemplaires, dont nous reproduisons le meilleur. L'âge et les traits de cette dame empêchent d'y voir la reine d'Angleterre. Ce serait bien plutôt Lady HONEGHAM (HOLMES II, 12) et cette miniature est peut-être une copie du

portrait de ce personnage. — 2) Peint sur papier, dans une boîte en ivoire ciselée en forme de rose. Cette miniature est une très fine et délicate aquarelle. ANNE de Clèves est représentée dans le même costume que dans le tableau du Louvre, p. 124, mais avec une expression plus naturelle. Cette peinture a appartenu d'abord à la famille BARRETT, au prieuré de Lee, comté de Kent. En 1757 et 1758, on l'a vendue aux enchères à Londres; enfin elle est entrée dans la collection de GEORGES SALTING. — Peint à l'aquarelle sur le dos d'une carte à jouer. — 3) Superbement exécuté et conservé. Encadré, dans le style du temps, d'émail noir et blanc orné de trois perles. Sur l'avers se trouvent les armes écartelées de la famille PEMBERTON avec la date: 1566. — 4) Cet exemplaire est meilleur que celui de Windsor (p. 149, 4). Il se rapporte à un original de la Collection Arundel et que HOLLAR a gravé en 1646. D'après CUST, ARUNDEL aurait aussi possédé la miniature, dont HORACE WALPOLE a fait plus tard l'acquisition.

P. 149. 1) et 2) Les deux miniatures portent les dates et indication d'âge suivantes: 1) « *æt. 3 10 Mars 1541* » et 2) « *æt. 5, 6 Septembre 1535.* » Mais, malgré cela, elles doivent avoir été exécutées en même temps, car la date du portrait d'HENRY ne peut se rapporter qu'à sa naissance. Les deux frères sont fils de CHARLES BRANDER, duc de Suffolk, et de sa troisième femme, CATHERINE WILLOUGHBY, dont le mariage eut lieu en Septembre 1533. Les dates de la naissance des deux frères sont incertaines; on indique pour celle d'HENRY le 18 Septembre 1535, ou le 6, ou le 8 Septembre 1537; et, pour celle de CHARLES, l'année 1537 ou le 10 Mars 1539. Comme ces dates ne concordent pas avec les inscriptions, on s'est mis à douter que les deux portraits soient réellement ceux des deux frères. D'après une communication de LEE CUST, le duc de Suffolk en aurait fait présent à CHARLES Ier, roi d'Angleterre. — 3) Lady ELISABETH ANDLEY était la fille de Sir BRYAN TUKE. Son costume à la française prouve que la miniature n'est pas antérieure à 1540. Le château de Windsor possède une étude de ce portrait (WOLTMANN, II, 161, nº 342). — 4) Une réplique de 148, IV, où l'on a ajouté des mains mal peintes. C'est un portrait fortement repeint ou une copie.

P. 150. 1) Peint sur carton à l'aquarelle et disposé dans une cassette d'ivoire du XVIIe siècle. Sur le fond bleu sont dessinées les initiales H. M. et l'indication de l'âge. On l'attribuait autrefois à HANS MIELICH. Ce n'est que dernièrement que le docteur HANS BUCHHEIT l'a reconnu pour une miniature de HOLBEIN vieillissant et qu'il en a publié la gravure. Les initiales H. M. sont manifestement celles de l'homme portraituré et pourraient désigner le peintre HARRY MAYNERT, mentionné dans le testament de HOLBEIN. — 2) Peint à l'aquarelle sur une carte à jouer et daté de 1543. C'est le meilleur exemplaire des portraits de l'artiste par lui-même en grand ou petit format et dans un cadre rond. Peu après la mort de HOLBEIN, un dessin fait à Florence a popularisé ce portrait. D'après la communication de CLAUDE PHILLIPS, le dos du portrait porte ces mots: « *Hans Holbein's — given to me by Lord Bolingbroke in 1757.*

PEINTURES DECORATIVES

P. 153 à 158. L'ancienne maison Hertenstein sur la Kappelplatz de Lucerne fut démolie au printemps de 1825. C'est à l'initiative de deux officiers habitant Lucerne, le Colonel MAY de Büren, canton de Berne, et le Colonel KARL PFYFFER d'Altishofen, que nous devons les copies qui ont été exécutées à la veille de la démolition de la maison par quatre artistes lucernois et un artiste italien. Ils avaient reçu l'ordre de n'y rien mettre de leur crû, de s'en tenir strictement à la donnée des fresques, surtout pour les figures. Par contre, ils négligèrent la plupart des ornements et l'architecture qui servait de cadre aux peintures. Dans une des salles de la maison se trouvait, sur une colonne en bois, le portrait sculpté de HEINI d'Uri, bouffon du duc LÉOPOLD d'Autriche, que WENZEL HOLLAR a gravé sans doute d'après un dessin de HOLBEIN. — Bibliographie: SCHNELLER, *Die Fresken des Hertenstein-Hauses; Geschichts-Freund B. XXVIII, 1873;* SAL. VÖGELIN, *Fassadenmalerei in der Schweiz; Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1884, p. 65,*

95, 122, 155, 180, 212; TH. VON LIEBENAU, *Hans Holbeins d. J. Fresken am Hertenstein-Hause in Luzern 1888;* P. GANZ, *Hans Holbeins Italienfahrt, Süddeutsche Monatshefte 1909, Vol. VI, p. 596.*

P. 159 à 162. La « Maison à la danse » dans l'Eisengasse à Bâle était un vieil édifice gothique, dont il est fait mention à partir de 1401. La plus étroite des façades (p. 160) longeait la rue qui menait de l'unique pont au Rathaus; la longue façade bordait la ruelle de la Danse; large de deux pas à peine, et descendant au Marché aux poissons. Grâce à l'angle saillant de la maison, où HOLBEIN faisait converger les couples dansants l'ensemble décoratif de la façade s'offrait au spectateur débouchant par la Porte du Rhin. Quand HOLBEIN peignit cette façade, la maison appartenait au riche orfèvre BALTHASAR ANGELROT. La reconstruction par BERLEPSCH s'est inspirée de vieux dessins du XVI[e] siècle conservés au Musée Municipal de Bâle, où se trouve encore une copie de la façade frontale avec la date de 1520, ajoutée après coup. Les deux copies de NICOLAS RIPPEL prouvent que la décoration s'étendait aux deux parois de la maison, et du moins jusqu'au bout de la Danse des Paysans. Une de ces copies (p. 161) porte cette inscription: « *In frontispicio domus.* » Pour ce travail, le professeur THEODOR ZWINGER (1533 à 1588) versa à l'artiste la somme de 40 florins et le docteur L. ISELIN (1559 à 1612) cita la remarque que fit HOLBEIN à ce sujet: « La Maison *A la danse* est assez bonne. » (Sous entendu: comme décoration.) PATIN vit les peintures en 1676, et JEAN MÜLLER en parla dans son livre: *Merckwürdige Ueberbleibsel von Alter Thümmeren,* Zurich 1777. Mais c'est la dernière mention qu'on fasse de cette maison avant que des travaux de restauration l'aient complètement gâtée. Elle a dû récemment faire place à une nouvelle construction, ce qui a rendu vaines toutes les recherches archéologiques commencées à son sujet.

P. 163 à 173. L'antique Salle du Conseil se trouvait entre la cour extérieure et la cour intérieure, dans un bâtiment où l'on accédait par un escalier en plein air et dirigé du sud au nord. Cette salle était un rectangle irrégulier, dont les fenêtres et la porte principale ouvraient au midi. L'intérieur n'avait rien d'architectural, ce qui engagea l'artiste à lui donner l'apparence de ce qui n'existait pas en réalité. HOLBEIN couvrit de fresques deux des parois en 1521 (du 15 Juin au 14 Septembre) et en 1522 (du 12 Avril au 29 Novembre). La troisième paroi fut décorée par lui à son retour d'Angleterre, soit en 1530 (du 6 Juillet au 18 Novembre) contre paiement de 180 florins que lui versa en tout le Conseil. — Le choix du sujet fut dicté par l'esprit du temps. On trouve de pareilles fresques dans les Hôtels de Ville de Bruxelles, de Bruges et de Hambourg (1497). Les inscriptions latines n'ont pas été imaginées par HOLBEIN, mais par des savants, des mécènes, tels que MYKONIUS et BEATUS RHENANUS. Mais les peintures étaient déjà en 1579 détériorées à ce point que le peintre HANS BOCK fut chargé de reporter sur toile « la pièce de résistance des peintures de HOLBEIN, maltraitées par la température. » (HEGNER, *Hans Holbein d. J.* p. 73). En 1796, au temps où vivait PIERRE OCHS *(Geschichte von Basel V, 400)*, il ne restait plus trace de ces fresques. Ce n'est qu'en 1817, lors d'une rupture de fenêtre, qu'on découvrit sur la paroi du nord, derrière de vieilles tapisseries qui la cachaient, une grande fresque de HOLBEIN avec la date de 1521 (p. 165). La Société artistique Birckmann, à Bâle, a fait reproduire en aquarelle les peintures de HOLBEIN en s'aidant des derniers vestiges des originaux et d'anciennes copies conservées à la Bibliothèque. C'est le peintre H. HESS qui fut chargé de ce travail. Après le tableau de Charondas, H. J. PLEPP a dessiné la tête d'un portrait sur verre de 1581, et le Musée de Bâle possède un fragment du tableau de Charondas, à savoir la tête de Charondas, il est vrai couverte de forts repeints. Outre le tableau de Zaleucus, on connaît trois anciennes copies, dont une de H. R. MANUEL, se trouve dans une collection française; la seconde est de J. WENTZ, et datée de 1551. On la trouve au Musée Municipal de Bâle. La troisième orne la partie supérieure d'un vitrail de 15 . . . Des figures isolées d'Harpocrate, d'Anacharsis et d'Ezéchias, que nous décrivent de vieux auteurs, aucune copie

n'est parvenue jusqu'à nous, et l'on n'a pas encore prouvé l'authenticité du tableau: *Le Christ et la Pécheresse*, considéré comme la restauration d'une œuvre de HOLBEIN. Pour cette reconstitution, confrontez: WOLTMANN I, p. 151; 359; et H. A. SCHMID, *Die Gemälde Hans Holbeins d. J. im Basler Grossratsaal* (*Preussisches Jahrbuch* 1896, V. XVII, p. 73). D. BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Zeit*, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde IV, 24.* Les dessins reproduits p. 164, 166, 169, 170, 171 sont crayonnés sur un papier bâlois, qui date certainement de 1524 et a dû être employé par HOLBEIN lui-même. Ils peuvent donc avoir été copiés dans son atelier, d'aprés les ébauches mêmes du maître. Les tableaux reproduits p. 172 et 173 ont été exécutés à la même époque. Ils ornaient la paroi de derrière et étaient séparés par la demi colonne qui se dessine sur l'une et l'autre ébauche.

P. 174. Le monogramme a été ajouté après coup. Ce n'est pas là la copie d'un dessin de HOLBEIN, comme le croit WOLTMANN, mais d'une fresque exécutée dans le goût de la seconde époque de l'art anglais. Peinture en grisaille, architecture d'un gris vert, sol brun. Le visage de Virginie est légèrement rosé.

P. 175 à 177. La gravure sur cuivre de la page 176 n'est connue que par un exemplaire du British Museum, qui reproduit l'étude de HOLBEIN conservée au Louvre, ainsi que les inscriptions qui y sont ajoutées. Les gravures des pages 175 et 177 sont celles de deux dessins à la plume sans indications de couleurs. Les originaux ornèrent un jour deux parois du Guildhall des marchands allemands du Stahlhof. Une devise est gravée dans le grand portail de la concession de la Hanse: « L'or est le père du plaisir et du chagrin. Qui en manque est affligé; qui en possède, a des soucis ». Cette devise a peut-être inspiré ces deux tableaux allégoriques. Ces deux ouvrages étaient de même hauteur. Le *Triomphe de la Pauvreté*, avec le Travail, le Zèle et le Souci qui lui font suite, était censé précéder le *Triomphe de la Richesse;* car toutes les figures du premier se retournent vers le second; et c'est du reste conforme à la signification de l'allégorie. Le premier de ces tableaux était suspendu à la paroi de la salle dont la longueur était moindre, tandis que le second était le principal ornement de l'autre paroi, plus longue, qui faisait face à la série des fenêtres. Deux copies de ZUCCARO nous indiquent les dispositions primitives des deux tableaux peints sur toile *a tempera*. Ce ZUCCARO était un italien enthousiaste de HOLBEIN. Il a fait ces copies en 1574. L'une et l'autre toile étaient peintes gris sur gris avec fond bleu; les carnations très légèrement indiquées, ainsi que le ton vert des arbres. Quand la reine ELISABETH expulsa en 1589 les marchands allemands et laissa pendant vingt ans les concessions inhabitées, les tableaux semblent avoir fortement souffert. JACQUES Ier, il est vrai, rendit aux Allemands le Stahlhof; mais la vie en commun des marchands de la Hanse ne put jamais se renouer; aussi les villes hanséatiques décidèrent-elles de louer le Guildhall et d'offrir en présent au prince de Galles, HENRY, les tableaux qui le décoraient. (LAPPENBERG, *Urkundliche Geschichte des Hansischen Stahlhofs zu London*, p. 82 et suiv.) Les Holbein furent donc remis au prince en 1616; à sa mort ils entrèrent dans la collection de CHARLES Ier. Mais CAREL VAN MANDER les vit déjà en 1627 dans la galerie extérieure d'Arundel, où ils doivent avoir été acquis au moyen d'échanges avec la collection du roi, comme tous les autres Holbein de CHARLES Ier. Dans son *Livre des Peintres*, MANDER fait de ces tableaux une description minutieuse et dit en quelle haute estime les Holbein étaient tenus à cette époque. MATHIEU MERIAN a fait, probablement en 1640, à Londres, une copie du *Triomphe de la Pauvreté*. Plus tard, les deux tableaux furent transportés avec toute la Collection Arundel à Amsterdam, où JAN DE BISCHOP les copia et VORSTERMAN le jeune en tira des gravures. En 1666, on les retrouva dans la salle des fêtes de la Maison des Ostrelins, à Paris. Mais, depuis lors, on perd leurs traces. JOACHIM VAN SANDRART possédait des copies de ces tableaux, peut-être celles exécutées par ZUCCARO. Plus tard ces copies furent acquises par le conseiller secret de Hesse-Darmstadt, FLEISCHMANN, à Strasbourg, où C. VON MECHEL en fit des gravures. La copie du *Triomphe*

de la Pauvreté est maintenant au British Museum. Deux copies non coloriées ont passé de la Maison Buckingham dans la collection d'HORACE WALPOLE, puis dans celle de Sir CHARLES EASTLAKE. Les copies de ZUCCARO semblent avoir reproduit fidèlement l'original; dans celle de JAN DE BISCHOP, la figure de la Misère du moins a été modifiée, tandis que la copie de MERIAN s'est permis des modifications assez importantes.

P. 178. Les contemporains racontent que les marchands du Stahlhof avaient organisé une exposition artistique à laquelle était destinée l'esquisse de HOLBEIN. Cette exposition figurait le Parnasse, au pied duquel des flots de vin du Rhin authentique coulèrent jusqu'au soir. (GANZ, *Handzeichnungen von Hans Holbein d. J., Berlin 1908, p. 51.*)

P. 179 et 181. Le palais de Whitehouse, appelé à l'origine Yorkhouse, était la résidence à Londres du Cardinal WOLSEY. Lors de la chute de celui-ci, le palais revint au roi, qui invita toute une légion d'artistes à l'agrandir et à le décorer. HOLBEIN doit avoir couvert de peintures le plafond de la « Matted Gallery », qu'il a décorée aussi d'une fresque dont le sujet était la *Danse des Morts.* Il a aussi orné de son pinceau une petite pièce à énorme cheminée, du nom de « Privy Chamber ». (CUST, *Exhibition of early English Portraiture,* Londres, 1909.) L'incendie du Palais, en 1698, a dévoré tous ces travaux. — La fresque de la Privy Chamber, avec la figure en grandeur naturelle du roi, de la reine et de ses père et mère, fut, sur l'ordre du roi CHARLES II, copiée en 1668. C'est d'après cette copie très réduite, qui se trouve aujourd'hui au Palais de Hampton Court, qu'a été faite la gravure sur cuivre de VERTUE. Grâce à sa parfaite clarté, cette gravure se prête le mieux à être reproduite. Le carton original de la main gauche porte la date de 1537 et montre HENRY VIII qui incline légèrement la tête sur l'épaule droite, comme dans le portrait en buste contemporain, que reproduit la page 120. Le roi porte un costume blanc relevé de dorures; son père est vêtu de noir, mais les épaules couvertes d'une peau de panthère d'un brun rougeâtre. L'architecture du tableau est de couleur blanche et brune; la frise supérieure est blanche, la coquille est d'un gris d'acier. Toutes ces couleurs sont nettes et fines. A en juger d'après les nombreuses copies, la tête du roi, dans le tableau, regardait bien en face, et le vêtement était un costume de gala d'un rouge écarlate orné d'or.

P. 182. Miniature peinte sur parchemin, en partie dessinée à la plume, en partie lavée à l'encre de Chine. Les figures sont brunâtres, l'architecture est en grisaille avec ornements dorés; le fond et le couvercle des cassettes sont bleus. — SALOMON a revêtu les traits d'HENRY VIII. On a supposé que cette peinture superbe n'était pas seulement un présent offert au roi, mais le projet d'une fresque. On se fonde pour le dire sur le majestueux dessin qui orne les groupes de figures, et qui ne pouvait atteindre pleinement son effet que grâce à une exécution sur une grande et monumentale échelle. ZAHN (*Jahrbuch f. Kw.* V, p. 206) fait remarquer les analogies entre ces figures extraordinairement élancées et les attitudes et gestes qui constituent les motifs favoris de l'école de Fontainebleau. Cette miniature se trouvait dans la Collection Arundel et y fut gravée par WENZEL HOLLAR.

P. 187. Les dimensions indiquées ici se rapportent à l'original disparu, qu'a copié le peintre JÉROME HESS, à Bâle, en 1834 (Hauteur: 3 pieds, 11 pouces; largeur: 1 pied, 11 pouces). Le tableau se trouvait alors dans la collection du peintre MARQUARD WOCHER et fut vendu en Angleterre quelques décades plus tard. L'original faisait partie d'un ensemble de peintures d'autel de l'église des Augustins de Lucerne. HOLBEIN dut l'avoir peint pendant son séjour dans cette ville, entre 1517 et 1519. Le biographe de HOLBEIN, PATIN, énumère cinq de ces peintures, qui devaient former un triptyque. La preuve que ce tableau se trouvait chez les Augustins est fournie par deux dessins qui en étaient des copies et en indiquaient les couleurs, avec l'inscription suivante: « Dessiné à Lucerne, d'après l'autel de H. HOLBEIN, tel qu'il se trouve chez les Augustins, par C. MEYER ao. 1648. » Au Musée Municipal de Bâle se trouve une autre copie dessinée des figures du Christ et de Marie, avec la signature H. H. W., d'après H. H. *(Hdz.*

schwz. Mstr. III, 45). Une copie peinte est conservée encore aujourd'hui dans la sacristie de l'église des Moines déchaussés de Lucerne, et une autre réduction, de moitié de l'original, chez un particulier anglais (*Burlington Fine Arts Club, Catalogue of early German Art*, 1906, p. XL). Le dessin d'Augsbourg, œuvre de la jeunesse de HOLBEIN, est par le style étroitement apparenté avec le *Christ en Croix*, avec Marie et Jean aux pieds du Sauveur.

P. 188. Peint sur toile. Dans l'Inventaire d'AMERBACH de 1586, on lit: « Crucifix assez grand; provient de HOLBEIN. Copié par un Bavarois, M. JACOB CLAUSERN, son collaborateur. Sur toile, peint à l'huile. » L'original était un des premiers ouvrages du maître.

P. 189. Cette merveilleuse composition semble avoir été transformée par le graveur dans le goût du temps. La manière dont la lumière est traitée par HOLBEIN semble présenter des analogies surtout avec les volets d'autel de Fribourg et avec le *Baiser de Judas*, dans la Passion en six tableaux.

P. 190. 1) Gravé par HOLLAR, sans doute d'après un dessin de la Collection Arundel qui se trouve aujourd'hui dans la collection des dessins du Louvre et qui n'est pas de la main de HOLBEIN. Les couleurs ne consistent qu'en un léger frottis. L'original, un tableau d'autel, doit être antérieur à 1522, car le même morceau a été copié, mais dans un ordre de composition inverse et simplifié, dans l'*Hortulus animae* de KŒGLER. — 2) L'original appartenait également aux premières années du second séjour de HOLBEIN à Bâle, et il présente d'étroites analogies avec la *Sainte Barbara* de la série des vitraux du Musée Municipal à Bâle (v. Catalogue, nº 336).

P. 191. Série en neuf tableaux complets de la Collection Faesch. Dans l'inventaire D (*Jahresbericht der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel* LX, p. 65), on lit: « Neuf tableaux sur toile, copiés par BARTHOLOMÉ de Saarbrücken d'originaux de HOLBEIN. » SARBURGH apporta en Belgique ces originaux, dont parle PATIN.

P. 192 à 194. L'original doit avoir fait partie en 1604 de la collection d'A. DE LOO à Londres, où CARL VAN MANDER l'a vu. D'après sa description, les figures étaient de grandeur naturelle et peintes à l'huile sur toile. On trouve dans la Bibliothèque Royale du château de Windsor sept dessins qui étaient des études pour les têtes de THOMAS MORE, de son père, de son fils JOHN, de sa fille ELISABETH DANCY, de CICELY HERON, de sa belle-fille ANNA CRESACRE, et d'une parente, MARGUERITE CLÉMENT (HOLMES, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). L'esquisse pour ce groupe de figures a été apportée à ERASME, à Bâle, par HOLBEIN lui-même, avec des remarques de la main de MORE. Le tableau devint avec la succession d'ERASME la propriété de BONIFACE AMERBACH. Toutes les copies encore existantes en Angleterre montrent des groupements de figures différents de celui de l'esquisse, d'où l'on peut inférer que HOLBEIN, dans l'exécution de son œuvre, ne s'en tint pas strictement aux données de son esquisse, et qu'il ajouta plus tard, en 1593 d'après CUST, une figure nouvelle à son tableau. Celui qui en possède la copie la plus importante est Lord OSWALD, un descendant de la famille ROPER, au prieuré Nostall, près de Wakefield, dans le Yorkshire. En 1731, elle ornait la Well Hall, à Eltham, manoir des ROPER. Le tableau, peint à l'huile, est long de 3m,51 et haut de 2m,515. Il doit provenir de la collection de A. DE LOO, ce qui ne concorde pas avec les allégations de C. VAN MANDER (Copié dans le Royal Eltham de Gregory). Une seconde copie sur toile (haute de 2m,34, large de 2m,99) se trouvait autrefois à Barnborough, la résidence des Cresacre, et, en 1867, chez M. CHARLEY EYSTON of East Hondred, Berkshire. Une troisième copie, reproduite ici, page 193, est aujourd'hui la propriété de Sir HUGH LANE, après avoir été celle de COTTWELL DOUMER. (*Connoisseur* 1910, vol. XXVI, p. 207.) On attribue au miniaturiste PETER OLIVIER une copie du même original; elle est aujourd'hui en la possession de la famille SOTHEBY, Billing Hall, North Hampton, après avoir orné le prieuré de Burford, résidence des LENTHALL. On a aussi remarqué dans la Collection Arundel un tableau de la famille MORE. Dans la copie de MARGUERITE ROPER, p. 194, les figures ont exactement les dimensions qu'elles ont dans l'original.

P. 195. Ce portrait n'est point la copie stricte de celui de Vienne (p. 119), mais se rapporte plutôt, comme deux autres copies analogues, celle de Woborn Abbey et celle de Lord JACKVILLE, à un original aujourd'hui disparu, qui, ainsi que le dessin de Windsor (HOLMES, I, 1) offrait dans les ornements et dans le contenu de notables différences avec le portrait de Vienne.

P. 196. 2) Ce nom est tiré par induction du dessin de Windsor (HOLMES, I, 9) qui porte en réalité comme inscription: « *Mother Jak* », appellation familière donnée à MARGARET CLÉMENT dont on remarque la figure dans le tableau de famille de TH. MORE. — 4) Ce portrait reproduit une des figures d'un tableau que HOLLAR a probablement gravé dans la Collection Arundel. L'étude au crayon métallique dans les tons bruns et avec la date: MDXX se trouve au Louvre (Reproduction par GARY, *Dessins de la main de Hans Holbein le Jeune,* 1908, p. 9).

P. 197. 1) Dans la Collection Arundel, d'après l'original. Il existe un dessin à la sanguine, chez un marchand de tableaux en Angleterre; mais ce n'est qu'une ancienne copie. — 2) L'original a fait aussi partie autrefois de la Collection Arundel. On voit à Windsor une étude de tête avec une autre direction du regard (HOLMES II, 19).

P. 198. 1) Ce portrait date des dernières années de HOLBEIN en Angleterre. En tout cas, ce n'est pas un pendant de celui de 1543 (p. 196, 4). — 2) BOROWSKY, dans ses notes en appendice de PARTHAY, Prague, 19.., a proposé le nom d'ANNE de Clèves, en se fondant sur l'analogie des traits du visage entre le portrait et le personnage historique. Il n'est pas sûr que ce soit là un Holbein.

P. 199. 1) Gravé d'après une miniature ou un tableau de la Collection Arundel, dont on conserve à Windsor une étude préliminaire (HOLMES, I, 52). — 2) Comparer ce portrait au dessin de Windsor (HOLMES II, 24). — 3) C'est HOLLAR qui, le premier, a vu dans ce portrait celui de la Princesse MARIE. Mais son avis reposait peut-être sur une tradition vraisemblable. Cfr. le dessin de Windsor (HOLMES, II, 15).

P. 200. HOLLAR se trompe en voyant dans ce portrait le pendant de celui de Lady BUTTS (P. 1553) dont il existe une gravure. C'est VERTUE qui, le premier, a prétendu que c'était là le portrait de CHARLES BRANDON, duc de Suffolk. Mais jusqu'ici on n'a aucune preuve du bien fondé de cette hypothèse.

APPENDICE

Presque toutes les œuvres que la critique attribue à HOLBEIN ont été étudiées par nous dans les originaux ou dans des reproductions photographiques. Les œuvres douteuses un peu importantes ont été également reproduites ici. Quant aux copies, leur nombre obligeait à faire un choix: il n'en a été retenu que les meilleures et les plus connues. Certains groupes de figures ont pris place ici par l'intermédiaire de reproductions classiques.

P. 203. HIS, dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen de 1904*, voit dans ce portrait une œuvre d'AMBROISE HOLBEIN. Comme point de comparaison, on peut choisir entre autres les deux portraits d'adolescents de Bâle.

P. 204. HIS ici encore se prononce nettement pour AMBROISE HOLBEIN. On sait en effet, par des documents originaux, que ce peintre a été en relations étroites avec HANS HERBSTER.

P. 205. L'auteur de ces lignes ne connaît pas l'original de ce portrait. H. A. SCHMID le considère comme une œuvre de HOLBEIN, datée de 1515. On y a vu d'abord le portrait de THOMAS MORE, puis celui de JACOB MEYER: l'une et l'autre de ces suppositions sont mal fondées. D'après une communication du Directeur KOPEZA, à Cracovie, un des ancêtres du propriétaire actuel a fait l'acquisition de ce portrait dans les premières années du XIXe siècle, après que CHRISTIAN MECHEL l'eut possédé longtemps dans sa collection.

P. 206. Excellente ancienne copie, d'un dessin plus pittoresque, mais moins pénétrant que celui de l'original. Le visage trahit d'anciennes retouches, mais les mains, par contre, sont

parfaitement conservées. Les corrections sont plus claires que dans le portrait de Longford Castle; la figure a dans le modelé des ombres verdâtres, ce qui montre que l'œuvre n'est pas de HOLBEIN.

P. 207. Ces deux portraits proviennent de la collection de CHARLES I[er], à qui le duc de Buckingham en avait fait présent. Avant Buckingham, ils avaient eu pour propriétaire un LE BLOND, chez qui H. VAN STEENWYCK, en 1629, doit avoir peint les motifs architecturaux du fond. La tête de FROBEN est plus ancienne et peinte sur fond bleu. On ajouta au tableau une large lisière pour lui donner les dimensions de celui d'ERASME et pour en faire ainsi le pendant. Qu'il y ait eu un cadre commun où l'on a réuni les deux portraits, cela ne peut plus faire de doute depuis les inventaires de FAESCH, qui fit copier les portraits, probablement lorsque ceux-ci durent être vendus au dehors. Ces portraits en buste furent gravés à l'eau-forte par A. BLOOTELING et W. VAILLANT.

P. 208. CHRISTIAN VON MECHEL acquit ce portrait en 1792 de la main de l'imprimeur ENSCHEDE à Harlem, où on regardait l'œuvre comme un original. En 1811, il fut acheté par le Musée Municipal à Bâle.

P. 209. On honora ce tableau, jusqu'en 1867, comme un Holbein authentique. Mais alors WORNUM émit le premier des doutes sur l'authenticité de l'œuvre. WOLTMANN, en 1869, suivit cet exemple. Lors de l'Exposition Holbein, à Dresde, en 1871, on plaça à côté l'un de l'autre deux tableaux, celui-ci et un autre sur le même sujet, et il s'éleva alors une violente querelle entre critiques, qui donna le jour à toute une littérature. Les historiens de l'art prirent parti pour le tableau de Darmstadt, les artistes pour celui de Dresde — et qui nous occupe ici. — Lequel était l'authentique? Après les magistrales démonstrations de A. VON ZAHN et de A. BAYERSDORFER la victoire a penché pour la tableau de Darmstadt. Déjà BAYERSDORFER avait replacé la date du tableau de Dresde entre les années 1632 à 1638, et KINKEL avait le premier exprimé l'avis qu'entre les mains de LE BLOND le tableau s'était dédoublé en deux exemplaires. Le tableau de Dresde fut emporté d'Amsterdam en 1690, comme nantissement, par le banquier AVOGARDO à Venise; en 1723, la famille DELFINO en fit l'acquisition; en 1743, ZUANO DELFINO le vendit 1000 sequins à la collection du roi de Saxe, AUGUSTE III. L'auteur probable de la copie, d'après les conjectures pleines de sagacité et vraiment probantes de E. MAJOR *(Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., XII, 4)*, serait le peintre BARTHOLOMÉ SARBURGH, qui a laissé à Bâle plusieurs copies de HOLBEIN.

P. 210. D'après M. ZUCKER, bibliothécaire en chef de l'Université d'Erlangen, cette peinture, très endommagée, et fortement repeinte, est d'une authenticité incertaine, comme le remarque aussi le catalogue de REBER de la Galerie d'Erlangen. ZUCKER incline à dater cet ouvrage d'une des vingt premières années du XVI[e] siècle et s'en réfère à cet égard à la *Cebestafel.*

P. 211. Ancienne réplique de la peinture reproduite page 79. On a prouvé que, depuis 1597, elle est restée la propriété de la famille WITTELSBACH. L'inventaire dressé cette année là décrit le tableau sans mentionner la mort, qui y figure aujourd'hui, mais qui ne cadre pas avec la tonalité du morceau. MARKGRAFF, en 1870 déjà, puis HIS, ont douté de l'authenticité de cet ouvrage. D'après le plus récent catalogue, ce serait une réplique d'atelier. Cfr. aussi K. VOLL, *Holbein et Böcklin* (*Süddeutsche Monatshefte,* II, 8, p. 177, 1905).

P. 212—213. Parmi les nombreuses copies de ce célèbre portrait, celle de la p. 212 est la seule qui montre un arrière-plan; elle est plus ancienne que les autres et nous rend sans doute le mieux l'aspect primitif de l'original. Ce dernier, quand on l'a rogné, a gardé son banc, qui est assez analogue à celui de la copie. Celle-ci, à en juger d'après le faire, date du XVI[e] siècle et doit être antérieure à 1586, à en juger d'après ce fait qu'elle reproduit l'état primitif de l'original, déjà alors transposé sur bois. — Le portrait de Lille se trouvait avant 1870 chez le marchand de tableaux BRASSEUR, à Cologne, où WOLTMANN l'a vu. Cette copie du triple portrait a fait naître toute une littérature: il y a peu de temps encore, tout le monde, à Lille, le regardait comme un

original. Aix la Chapelle, Constance, l'Albertina de Vienne, la Bibliothèque des Corporations de Dessau (dessin de 1664) et la Société des Beaux-Arts de Zurich possèdent aussi de pareilles copies. (A Zurich on conserve aussi des dessins de CONRAD MEYER.)

P. 214. Ce portrait n'est guère la copie fidèle d'un original célèbre: la tête ressemble à celle du portrait de New-York (p. 91) et les mains sont celles du portrait de Longford (p. 37).

P. 216. Daté de MDXXX. L'inscription à droite, en bas: « *H. Holbein Pingebat* » n'est pas authentique, à cause de certaines particularités qui ont besoin d'être expliquées. Malgré la date ancienne, la moitié inférieure du portrait a d'étonnantes analogies avec le Portrait de Jeune Homme, à Vienne (p. 127), comme dans l'œuvre de HOLBEIN on n'a pas à l'indiquer. La tête paraît extraordinairement petite par rapport au corps. Le faire est plus lourd et les couleurs plus ternes que dans les peintures des années postérieures. Le fond est gris bleu, l'inscription est en lettres d'or.

P. 217. Ce portrait que BRAUN, à Dornach, a fait figurer dans une exposition, porte la date de 1535 et représente un seigneur anglais. Le château de Windsor ne possède aucune étude (HOLMES, I, 37). Le portrait n'a pu être retrouvé par les descendants du propriétaire d'alors, à Paris. Une miniature de Sir NICHOLAS POYNTZ OF IRON ACTON figurait à l'exposition de miniatures de South Kensington, en 1865. (*Catalogue 763*, *lent by Mr. R. S. Holford M. P.*). D'après Mr. L. CUST plusieurs copies du portrait se trouvent en Angleterre chez le comte de Spencer, à Althorp.

P. 218. Bonne copie ancienne, qui porte au dos le sceau de la famille NEWTON (XVIe siècle). Elle fut apportée à Paris par NAPOLÉON.

P. 219. Ce portrait fut acquis en 1899, par les marchands de tableaux de Munich, qui l'avaient fait venir de France sous le titre de « *Portrait d'un Inconnu* » et était regardé comme une œuvre inachevée de HOLBEIN. Plus tard, il fut prouvé que c'était la réplique du portrait de PETWORTH (p. 107). Le dernier catalogue de Munich le donne comme étant une réplique d'élève.

P. 220 et 221. L'exemplaire de Prague est, d'après A. VON ZAHN « incontestablement authentique »; mais il a été si abîmé par des nettoyages que l'or et le noir des broderies ont disparu. L'état actuel de la peinture ne laisse pas reconnaître la main de HOLBEIN. La réplique de Hampton Court est peinte avec beaucoup de soin, et presque tout le monde en Angleterre la regarde comme l'original, bien que le faire trahisse une époque postérieure. Une étude au crayon — portrait en buste — est conservée à Windsor (HOLMES, I, 24), ainsi que deux études du portrait du mari de Lady ELISABETH VAUX. *Thomas Lord Vaux of Harrowden* (HOLMES I, 23 et 31). L'une d'entre elles est le pendant du portrait qui nous occupe ici.

P. 222. Variante contemporaine de l'original d'après le portrait en pied. Le costume est différent de celui des autres portraits et garni d'hermine. Les deux colliers et la garniture de pierres précieuses sur le pourpoint concordent avec ceux du portrait de Rome. Un dessin à Munich, qui dans cette ville passe pour l'original, montre une frappante analogie avec ce portrait dans les traits du visage.

P. 223. Comme HENRY VI, né en 1537, a sur le portrait environ 14 ans, HOLBEIN ne peut en être l'auteur. On n'a pas encore su deviner quel artiste, parmi les successeurs de HOLBEIN, a fait cette peinture; mais c'est sans doute un anglais, et il donne une idée typique de l'influence du maître sur les portraitistes anglais.

P. 224. WOLTMANN regarde ce portrait comme un original; mais, presque toute la critique est d'un avis différent. D'après BODE, SCHEIBLER, JUSTI, FRIEDLÄNDER, l'auteur serait le même que celui de la *Mort de Marie*. Les marchands de tableaux, il y a quelques années, en possédaient une réplique.

P. 225. L'erreur qui a fait voir dans ce portrait d'inconnu les traits de THOMAS MORE peint par HOLBEIN s'est répandue grâce à la gravure de VORSTERMAN. Même les « Imagines » de VAN DER AA y sont tombés. Dernièrement, par contre, on y a vu un Corneille, de Lyon, et aussi le conseiller HENRY PATENSON.

P. 226. Ce portrait de HANS d'Anvers est le pendant de celui de 1532, conservé à Windsor (p. 96). Des critiques autorisés sont persuadés de son authenticité. Le Musée Provincial de Hanovre en possède une réplique. Un de ces deux exemplaires est probablement le portrait que K. VAN MANDER a vu à Amsterdam en 1604, et que A. STOCK a gravé en 1612 en qualité de portrait de HOLBEIN par lui-même; gravure que H. HONDIUS a publiée.

P. 227. 2) Comme le Musée de New-York manque de copies du portrait de Lady GUILDFORD, cette petite miniature a de l'importance, d'autant plus qu'elle concorde avec les descriptions du dit portrait. Il est de tradition d'y voir CATHERINE d'Aragon; mais c'est une erreur. Les dates que donne ce tableau sont les mêmes que celles de la gravure de HOLLAR (P. 1410), qui ne reproduit que le portrait en buste: 1527 et art. 28: dates qui ne conviennent pas à CATHERINE d'Aragon. Le grand portrait au crayon, à Bâle, qui fut considéré jadis comme celui de Lady GUILDFORD, peut passer pour une étude de ce portrait, bien que le maître ait modifié sa conception dans l'œuvre définitive. 3) Ce portrait est regardé comme un présent de HENRY VIII à ANNE de Clèves, et est enchâssé dans une capsule d'ivoire sculptée en forme de rose, la fleur des Tudor. Autrefois il appartenait au même propriétaire que la miniature d'ANNE de Clèves (p. 148, 2).

P. 228. Ce portrait est la synthèse des deux peintures postérieures au XVIe siècle et qu'on voit à Berlin et à Vienne (p. 142 et 127); ce qui exclut l'hypothèse de la paternité de HOLBEIN.

P. Ganz.



Heini d'Uri

Bois sculpté sur une colonne qui figura dans l'intérieur de la maison Hertenstein à Lucerne

TABLE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DE HANS HOLBEIN

Tableaux et Fragments conservés de Peintures murales

TABLEAUX PERDUS, D'APRÈS DES COPIES ET DES GRAVURES

COPIES DE WENZEL HOLLAR

TABLEAUX DOUTEUX OU FAUSSEMENT ATTRIBUÉS. COPIES IMPORTANTES.



P. 1410 Gravure de W. Hollar

Lady Guildford
1527

COLLECTIONS ET PROPRIÉTAIRES DES ŒUVRES

CLASSEMENT DES ŒUVRES D'APRÈS LA NATURE DES SUJETS

I. SUJETS RELIGIEUX : A. Ancien Testament ; B. Nouveau Testament ; C. Saints et Saintes. — II. SUJETS HISTORIQUES. — III. ALLEGORIES. — IV. PORTRAITS : A. Croupes ; B. et C. Personnages connus ; D. et E. Personnages inconnus. — V. DIVERS

Pages

I. SUJETS RELIGIEUX

A. Ancien Testament

B. Nouveau Testament

C. Saints et Saintes

II. SUJETS HISTORIQUES

III. ALLEGORIES

IV. PORTRAITS

A. Groupes

B. Personnages connus

(Hommes et Enfants)

C. Personnages connus (Femmes)

